

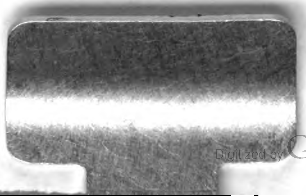
ERNST TOCH

Melodielehre









Melodielehre

Ein Beitrag zur Musiktheorie

von

Ernst Toch



Max Hesses Verlag / Berlin W 15

Max Hesses Handbücher
Band 69

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.

Vorwort.

Diese Arbeit ist in ihren Grundzügen im Jahre 1914 niedergeschrieben worden. Sie enthält eine Sammlung von Gedanken, welche ich aus den Niederschlägen praktischen Musikerlebens und musik-theoretischer Unterrichtstätigkeit empfangen und der Aufzeichnung wert gehalten habe. Wenngleich sie nicht gerade als Lehrbuch gedacht ist, so ist sie vielleicht doch imstande, einiges Licht auf ein Gebiet zu werfen, welches die sonst so regsame und geschäftige Musik„theorie“ ziemlich im Dunkeln gelassen hat. Es gibt eine Menge Harmonielehrbücher, aber meines Wissens weder ein Buch noch eine Lehrkanzel für Melodielehre. Nun ist es zwar selbstverständlich, daß das Erfinden von Melodien nicht gelehrt werden kann, sondern Sache der Eingebung ist. Aber ebensowenig kann das Erfinden von Harmonien gelehrt werden. Wagners Tristanvorspiel ist nicht das Produkt besonderen Fleißes in der Harmonielehre. Es kann aber für das eine sowohl wie für das andere eine Art Leitfaden der musikalischen Logik gegeben werden, der sich freilich wird ändern, erneuern und anpassen müssen, wie der Strom der Musik selbst sich stets erneuert, jedoch in jeder Wandlung und Erneuerung „ewig eherne“ Gesetze bergen wird, wie alle Wandlung und Erneuerung nur verschiedener Ausdruck einer ewigen Wahrheit ist.

Riemann, Bußler, Jadassohn, Leichtentritt und andere haben die Frage der Melodiebildung mehr

oder weniger gestreift, wobei sie ihr ein bescheidenes Plätzchen in der allumfassenden Formenlehre einräumten. Aber Riemann selbst bedauert (Musiklexikon) das Fehlen einer systematischen Melodielehre. Das inzwischen erschienene Buch des Berner Musikgelehrten Ernst Kurth („Grundlagen des linearen Kontrapunkts“, Max Hesses Verlag) beschäftigt sich zwar in fruchtbarster Weise mit der Untersuchung der linearen Tonphänomene, begrenzt aber den Rahmen dieser Untersuchung insoferne, als es sich vornehmlich einer Stilkritik des Bachschen Werkes widmet.

Auch das vorliegende Werkchen kann und will natürlich die Lücke nicht ausfüllen. Aber es kann vielleicht und will jedenfalls den Versuch machen, Beiträge zum Gegenstand gesammelt niederzulegen und so etwa Anregungen zu einer weiteren Behandlung des Stoffes auszustreuen.

Mannheim, im Herbst 1922.

Ernst Toch.

I.

Einführung.

Unsere Sinnesorgane lassen sich leicht in zwei Gruppen teilen, innerhalb welcher die Funktionen einen ziemlich weitgehenden Parallelismus aufweisen. Die Gruppe der hochwertigen Sinnesorgane umfaßt Gesicht und Gehör; die der tiefwertigen Geruch, Geschmack und Tastsinn. Die Intensität, die Leichtigkeit und Schnelligkeit der Reaktion kann natürlich auch bei den tiefwertigen einen hohen Grad von Vervollkommnung erreichen; sei es durch allgemeine „Feinnervigkeit", „Feinorganisiertheit" oder durch Spezialschulung. So wird der Tastsinn des Blinden besonders reaktionskräftig, Geruchs- und Geschmackssinn des Chemikers besonders geschärft sein. Aber was wir riechen, bleibt immer Geruch, was wir schmecken, immer Geschmack; Verschiedenheiten treffen Art, Intensität, begleitende Lust- oder Unlustgefühle der Sinnesempfindungen, aber nicht ihre Wesenheit, ihre Qualität.

Anders bei den hochwertigen Sinnesorganen.

Was wir sehen, ist ein dreifaches.

Da ist zunächst als einfachste Form des Gesichtseindruckes die Linie. Die einfachste, weil sie der Ausdruck der eindimensionalen Ausdehnung ist. Die mehrdimensionale Ausdehnung offenbart sich dem Auge als Eindruck des Flächen- und Körperhaften.

Dem Linien-Eindruck gegenüber ist der zusammengefaßte Eindruck des Flächen- und Körperhaften für das Auge zunächst nur einheitlich unterschieden. Was das körperliche Seh-Organ, die Netzhaut, als Bild empfängt, ist tatsächlich, wenn nicht Linie, nur

Fläche. Wenn wir dennoch die Fläche vom Körper unterscheiden, so ist das nur dadurch möglich, daß beim Eindruck des Körperlichen die unmittelbare Funktion des Auges sich mit der mittelbaren, aus der Summe der Erfahrungen ergänzten Funktion des Tastsinnes automatisch verbindet. Ohne diese Gewohnheitsaneignung wäre es nicht möglich, daß uns in der Fläche eines Spiegels das Bild unseres Körpers und anderer Körper um uns ebenfalls körperlich gegenüberträte und uns als ein Körperliches bewußt würde. Es ist wiederholt beobachtet worden, daß blind Geborene, welche später auf operativem Wege zum Augenlicht gelangten, lange Zeit brauchten, um eine Kugel von einem Kreis zu unterscheiden, weil sie die ihnen nicht bekannte Verbindung von Gesichts- und Tastsinn erst lernen mußten. In der reinen Funktion des Gesichtssinnes kann also Flächen- und Körpereindruck zusammengefaßt werden.

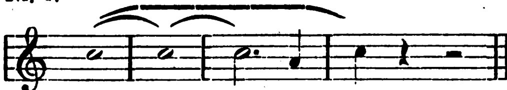
Dem Linien- und Flächeneindruck gesellt sich als dritter der der Farbe hinzu. Die Qualität dieses Gesichtseindruckes ist grundsätzlich verschieden, weil nicht mehr an Ausdehnungsbegriffe geknüpft.

Dieselbe Dreiteilung der Sinneswahrnehmungen gilt, wenn wir an die Stelle der Raumbegriffe Zeitbegriffe setzen, auch für alle Gehörswahrnehmungen.

Wenn wir etwa den langgezogenen Pfiff einer Lokomotive hören, so empfangen wir damit den Eindruck einer linearen Gehörserscheinung, und zwar den einer geraden Linie; während der Pfiff, der sich auf- oder abwärts vom Tone wegbewegt, den Eindruck einer Kurve wachruft.

Wir kennen aus unserer Erinnerung diesen häufig gehörten Pfiff der Lokomotive:

Nr. 1.



welcher einer Linienvorstellung von folgender Form, etwa eines Messers Schneide mit einer Scharte vergleichbar, entspricht:



Oder der Pfiff senkt sich gegen sein Ende, in unbestimmter Tonfolge gleichsam zu Boden fallend, was den Eindruck einer Parabel hervorruft. Jedermann wird sich dieser Wahrnehmung entsinnen.

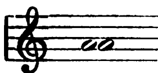
Aus der Geometrie wissen wir, daß zwei sich schneidende, bzw. von einem Punkt aus in verschiedener Richtung auseinandergehende Gerade ein Gebilde darstellen, welches wir Winkel nennen. Dieses Gebilde nimmt etwa die Mitte zwischen Linie und Fläche ein; nicht mehr eine Linie, aber noch nicht eine Fläche, weil dazu erst das Hinzutreten einer dritten, die beiden schneidenden Geraden notwendig wäre. (Die krummlinigen Flächen können, weil auf geradlinige zurückführbar, vernachlässigt werden.)

Ins Akustische übertragen:

Den beiden von einem Raumpunkte ausgehenden Geraden entsprechen zwei von einem Zeitpunkte ausgehende, d. h. gleichzeitig erklingende Tongerade (Töne). Diesen Tonwinkel nennen wir Intervall.

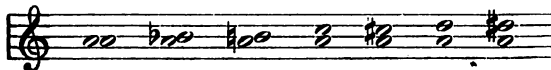
Nehme ich einen Meßzirkel und lasse die beiden Schenkel zusammengeklappt, so habe ich einen Winkel von 0 Grad, welcher dem Tonwinkel (Intervall) des Einklangs (unisono) entspricht:

Nr. 2.



Erhebe ich nun den einen Schenkel des Zirkels langsam über dem horizontal bleibenden andern und schlage dazu gleichzeitig langsam die folgenden Intervalle auf dem Klavier an:
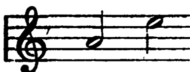
Nr. 3.



so entstehen in mir Winkelvorstellungen, welche, durch zwei verschiedene Sinnesorgane als zwei verschiedene Eingangstore in mein Bewußtsein eintretend, dort in ihrem Wahrnehmungscharakter fast zusammenfallen.

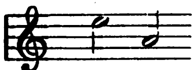
Die reine Quinte, zu welcher ich auf diese Weise komme, erweckt in mir die Vorstellung des rechten Winkels. Spiele ich die Intervalltöne nicht gleichzeitig, sondern hintereinander, so habe ich beim aufsteigenden Intervall

Nr. 4.



die Empfindung eines sich senkrecht vom Boden in die Luft erhebenden, beim absteigenden

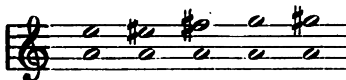
Nr. 5.



die eines frei zu Boden fallenden Körpers.

Ueber den rechten Winkel hinaus das Spiel fortsetzend, gelange ich über die Intervalle

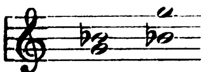
Nr. 6.



gleichzeitig mit dem gestreckten Winkel des Meßzirkels zum Gehörswinkel von 180 Grad, der Oktave; beide Vorstellungen treffen sich in meinem Bewußtsein als Verlängerung einer Geraden über ihr festes Ende hinaus in derselben Richtung.

Die sogenannte (harmonische) Umkehrung eines Intervalls, z. B.

Nr. 7.



entspricht dem Begriff des Supplementwinkels.

So wie nun ein optischer Winkel einen Ansatz zu einer Fläche darstellt, welche nach der einen Richtung schon bestimmt, nach den anderen jedoch noch unbestimmt ist, und erst durch das Hinzutreten einer oder mehrerer Geraden ihre eindeutige Abgrenzung erhält, so wird das nur nach einer Richtung hin geschlossene Intervall (8) durch Hinzutreten einer oder mehrerer schneidenden (d. i. gleichzeitig erklingenden) Tongeraden zur eindeutig bestimmten Gehörs-Flächenempfindung (9), welche wir als Harmonie erkennen.

Nr. 8.



Nr. 9.



usw.

Zur Entstehung einer Fläche gehören mindestens drei sich schneidende Gerade, zur Entstehung einer Harmonie mindestens drei gleichzeitig erklingende voneinander verschiedene Töne. Der Winkel vermittelt zwischen Linie und Fläche, das Intervall zwischen Ton und Harmonie. So haben wir also in der Gehörswelt ein den Linien- und Flächeneindrücken Analoges. Was nun den Farben-Eindruck des Gesichtssinnes betrifft, so entspricht

ihm der Gehörseindruck der sogenannten Klangfarbe. Er ist im selben Sinne wesentlich von Linie und Fläche unterschieden; wie die Farbe als künstlerische Qualität neben der räumlich-sichtbaren Linie und Fläche, so geht die Klangfarbe als besondere Empfindungsqualität neben der zeitlich-hörbaren Linie und Fläche, neben Melodie und Harmonie, her.

Der Parallelismus in den Künsten ist sehr weitgehend; wie die moderne Malerei mehr und mehr von der Zeichnung zur Farbe gravitiert, so zeigt auch die Musik unserer Zeit ein deutliches Hinneigen zur Klangfarbenwirkung auf Kosten der Zeichnung. Händel, Haydn, Mozart, vor allem aber Bach, waren Meister der Zeichnung; Berlioz, Liszt, Wagner, Mahler und Strauß sind (natürlich nicht nur!) Meister der Farbe.

NB. Unter den modernen Meistern ist Max Reger der einzige, der — unbeschadet der gewaltigen Proben seiner Klangphantasie — die Bachische Feinstift-Zeichnung fortentwickelt hat. Ein Wort des französischen Malers Ingres — „le dessin est la consciance de la peinture“ — frei interpretiert: Reger ist der moderne Komponist, dessen Gewissen das wachste ist; ja schlechtweg: Er ist das Gewissen der modernen Musik.

In den musiktheoretischen Disziplinen nahm bisher die Untersuchung der akustischen Flächenerscheinungen, die Harmonielehre, den breitesten Raum ein. Mit den Farbenerscheinungen beschäftigt sich die Instrumentation, während der Kontrapunkt die wechselseitige Durchdringung von Linie und Fläche, die lineare Tonbewegung unter der stets wachen Kontrolle der Harmonie, zum Gegenstande hat. Nur das Wesen der rein linearen Tonerscheinungen, der reinen Melodie, ist bisher nicht zusammenfassend dargestellt worden, obgleich es mir scheinen will, daß sich der Gegenstand seiner Natur nach einer solchen Darstellung durchaus fügt.

II.

Begriff der Melodie.

Ehe wir uns der Beobachtung der melodischen Phänomene zuwenden, sei zuerst der Begriff der Melodie festgelegt.

Im groben Umriß ist Melodie das Nacheinanderklingen von Tönen zum Unterschied vom Miteinandererklingen, der Harmonie.
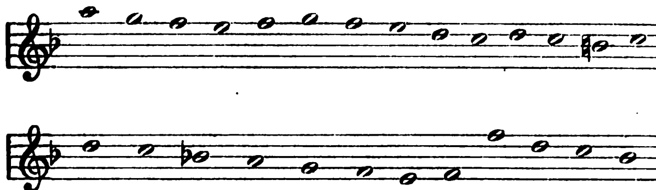
Wir wollen an der Bezeichnung „Melodie“ festhalten, obgleich sie etwas banal erklingen mag; sie ist durch keine bessere zu ersetzen. Es wäre verfehlt, an ihre Stelle die Bezeichnung „Thema“ zu setzen. Das Thema ist vielmehr bereits ein Produkt, ein Geschöpf der Melodie. Es ist schon scharf umrissen und vor allem räumlich begrenzt (man denke an das klassische „achttaktige“ Thema). Es ist der mit symmetrischen Flächen („Zweitakt“) begabte Krystall, der sich aus dem lockeren, unbegrenzten Urstoff „Melodie“ gebildet hat. Auch haftet dem Begriff „Thema“ bereits der Gedanke der Wiederholung und Verarbeitung, ja der Polyphonie an, während die Melodie etwas durchaus frei bewegliches, homophones ist. (Man wird niemals von einer „melodischen“, sondern immer nur von einer „thematischen“ Arbeit, niemals aber von der „thematischen“, sondern nur von der „melodischen“ Erfindung eines Tondichters sprechen.) Die Melodie ist das Unendliche, das Thema das Endliche; die Melodie das Begriffliche, das Thema das Stoffliche.

Also das „Nacheinander“ von Tönen ist Melodie. Genügt das?

Das Nacheinander von Tönen ergibt wohl eine „melodische Linie“ — wir wollen sie gleich und ein für allemal „Tonhöhenlinie“ nennen — aber noch keine Melodie.
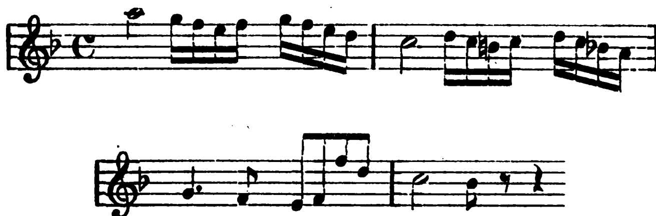
Wer erkennt im folgenden eine Melodie?

Nr. 10.



Das ist wohl eine „Tonhöhenlinie“, aber keine Melodie. Aber wie von Zauberhand berührt, springt aus diesem leblosen Gebilde eine Melodie hervor:

Nr. 11.



wenn der Rhythmus es beseelt.

Die Tonhöhenlinie war ein wächsernes Bild, der Rhythmus hauchte ihm Leben ein. Der Rhythmus wurde ihm zur Seele.

Nun sind die beiden Elemente der Melodie gefunden: Tonhöhenlinie und Rhythmus, und Melodie kann als die an Tonhöhe und Rhythmus manigfaltige Aufeinanderfolge von Tönen bezeichnet werden. Für das Zustandekommen der Melodie sind beide gleich wichtig; für unser Erkennen jedoch nicht. Hat schon das vorangegangene Beispiel erwiesen, daß eine Melodie (welche als bekannt vorausgesetzt werden durfte), ohne den Rhythmus nur schwer oder gar nicht erkennbar

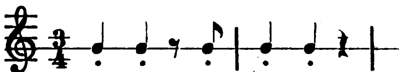
ist, so zeigt die Erfahrung umgekehrt, daß der Rhythmus allein in vielen Fällen für die Erkennbarkeit der Melodie genügt. Wenn ich mit möglichster Genauigkeit die folgenden Rhythmen auf den Tisch klopfe:

Nr. 12.



oder:

Nr. 13.



(noch besser eignen sich Gassenhauer, „Schlager") so wird man mit Leichtigkeit die darin versteckten Melodien erkennen. Auch daraus spricht der Rhythmus als die Seele der Melodie.

Natürlich darf nicht übersehen werden, daß diese Teilung in Tonhöhenlinie und Rhythmus nichts mit den genetischen Vorgängen, dem Werden der Melodie zu tun hat, sondern lediglich der getrennten und darum geordneteren Untersuchung der beiden Elemente dienen soll. Neben und über dem sichtbaren, auf diese Weise zusammengesetzten Resultat bleibt das Geheimnis seines Werdens als das Wesen der musikgestaltenden Urkraft, ähnlich wie man das Wesen eines Baumes nicht damit erklären kann, daß man ihn als eine Summe von Holz, Rinde, Blättern usw. definiert. Und diese Kraft ist in ihren Aeußerungen so sinnfällig, so fast bis an die Grenze physikalischer Präzision reichend, daß der stets wache Vergleich mit den Naturwissenschaften, die stete Bereitschaft, zur Verdeutlichung des zu Sagenden in deren Gebiet

überzuspielen und endlich die diesem Gebiet entlehnte Terminologie sich von selbst einstellen.

Nachdem nun der Begriff der Melodie in die beiden Grundelemente Tonhöhenlinie und Rhythmus geschieden ist, wollen wir uns der Betrachtung der Tonhöhenlinie im besonderen zuwenden.

III.

Die Gerade.

Die einfachste Linie ist die Gerade. Eine ganz ebene (horizontale) Gerade als Tonhöhenlinie würde bedingen, daß sich die Melodie nicht von einem Ton wegrührt, sondern diesen einen Ton stets wiederholt. Es ist klar, daß dadurch der Phantasie die äußersten Schranken gezogen sind. Dennoch ist es interessant, zu sehen, wie mannigfaltig sich selbst dann noch die „Melodie" gestalten kann, wobei natürlich Rhythmus und Harmonie die fehlende tonische Bewegung der Melodie ersetzen müssen. Als Meisterbeispiel für diese bewußte, beabsichtigte Art beschränkter Melodiebildung sei das Lied „ein Ton", op. 3 Nr. 3, von Peter Cornelius erwähnt. In diesem Liede bewegt sich tatsächlich die Singstimme nicht von einem Ton weg; Harmonie und Rhythmus gestalten das Lied dennoch interessant und stimmungsvoll [1]).
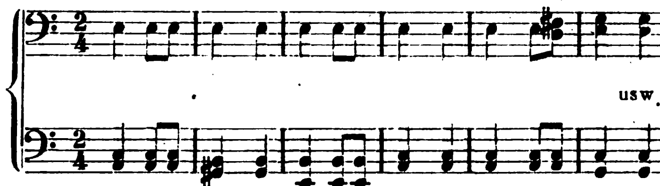
Daß aber nicht nur Absicht, sondern selbst die großartigste Inspiration die Melodie oft lange Zeit und auch in langsamem Tempo auf einem Ton verweilen lassen kann, zeigen die beiden folgenden Beispiele. In beiden wiederholt die Melodie nicht weniger als zwölfmal denselben Ton, ehe sie sich fortbewegt.

---

[1]) Vgl. Hugo Leichtentritt „Musikalische Formenlehre" (Breitkopf & Härtel), 2. Aufl., S. 234.
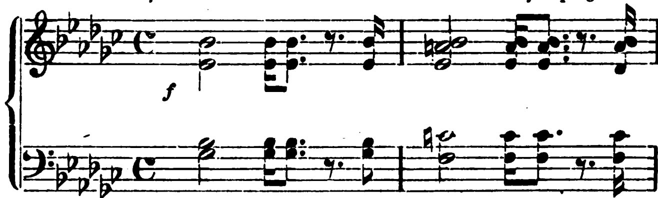
Nr. 14.
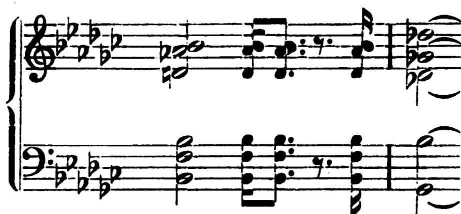
Beethoven, 7. Symph.



Nr. 15.

Andante funebre. Tschaikowsky op. 30.





Das Beispiel Beethovens ist größer und erhabener in seiner Einfachheit, das Tschaikowskys aber interessanter in Rhythmik und Harmonik; beide tragen den Stempel der Inspiration.

Das Thema des Trauermarsches aus der Asdur-Sonate op. 26 von Beethoven wiederholt den ersten Melodieton „es“ vierunddreißigmal, ehe es sich wegbewegt:

Nr. 16.

Marcia funebre sulla morte d'un Eroe. Beethoven, op. 26.

p

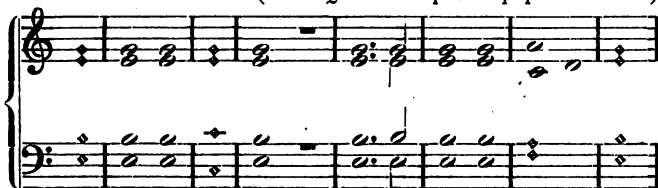
usw.

Freilich entstehen hier durch den Harmoniewechsel Nebenmelodien in den Mittelstimmen, welche über die monotone Oberstimme zu dominieren scheinen, so daß die melodietragende Oberstimme erst dort zu ihrem Recht kommt, wo sie (Takt 8) den Ton „es" verläßt. Die aus der Stimmung heraus litaneihafte Melodie wird erst dann, in der Seele des Zuhörers nachschwingend, gewissermaßen a posteriore erkannt und verstanden.

(Wer dennoch glaubt, dem „es" der Oberstimme rein harmonische Funktion zuschreiben zu sollen, der lasse es einfach weg — für die harmonische Funktion müß ja das eine Oktave tiefer liegende es ausreichen — und sehe zu, wie er dann der Beethovenschen Idee gerecht wird!)

Ein Beispiel alten Vokalstiles:

Nr. 17. Heinrich Isaac, gest. 1517.
(Aus: Quis dabit pacem populo timenti?)



Ein treffendes Beispiel bringt Pfitzner in seiner Busoni-Gegenschrift[1]), indem er, gereizt durch Busonis Verlangen nach Spaltung des chromatischen Tonsystems in Drittels- und Viertelstöne, von ungefähr die Frage der „gradlinigen" Melodie streift.

„Ich will einmal sagen," — heißt es dort — „ich verlangte, daß ein Thema, das aus vierzehn

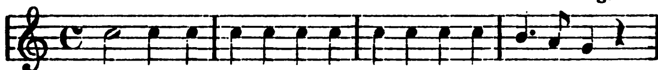
---

[1]) Hans Pfitzner, Futuristengefahr. Südd. Monatshefte, Leipzig und München (S. 40).

Tönen bestehen soll, bei den ersten elf Noten nicht von ein und demselben Tone heruntergehen soll, sondern denselben elfmal nacheinander anschlagen. Ohne Zweifel wird das jedem sofort als eine Unmöglichkeit erscheinen, auf diese Weise nur ein halbwegs brauchbares, irgendwie ausdrucksvolles oder gar schön zu nennendes Motiv zu erfinden. Allenfalls indem diese elf Töne vielleicht so durch die Harmonie zugleich mit Feinheiten des Rhythmus interessant gemacht werden, daß das melodische Manko gar nicht zum Bewußtsein kommt; denn ein solches Gebilde entspräche ja noch nicht einmal dem Begriff einer Melodie, unter der man sich doch im wesentlichen eine auf- und absteigende Linie vorstellt; und doch ist eine der allerpopulärsten Melodien der deutschen Opernmusik so gebaut, sogar ohne jede harmonische Ausdeutung und rhythmisch fast gänzlich gleichförmig. Eine Melodie, die ohne weiteres von jedem, der nur halbwegs musikempfänglich ist, verstanden wird, die bald dreiviertel Jahrhundert alt ist und die an Eingänglichkeit, an Charakteristik, kurz an höchster Genialität der Erfindung ihresgleichen sucht. Ich setze sie hierher; sie ist von dem seinerzeit in Deutschland verhungerten und jetzt über die Achsel angesehenen Lortzing:"

Nr. 18.

Lortzing.

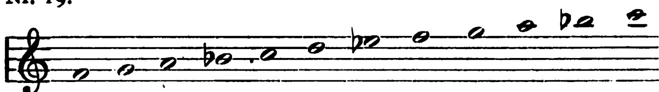


Immerhin: Allzuweit würden wir natürlich mit der durchaus horizontal geradlinigen Melodie nicht kommen.

Weit fruchtbarer für die Melodie wird die Gerade, welche unter einem Neigungswinkel zur Horizontalen steigt oder fällt.
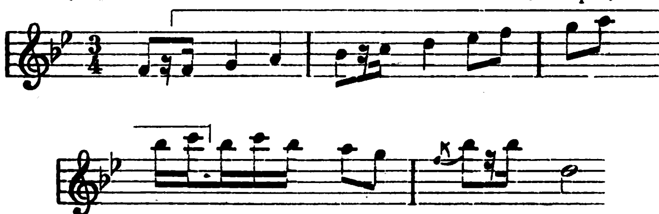
Das ergibt zunächst die auf- oder absteigende diatonische Tonleiter als die einfachste und natürlichste Melodie. Die Tonleiter muß dabei durchaus nicht mit der Tonika anfangen noch aufhören. Wir denken uns z. B. die B-dur-Tonleiter durch eineinhalb Oktaven, bei der Dominante beginnend, also:

Nr. 19.
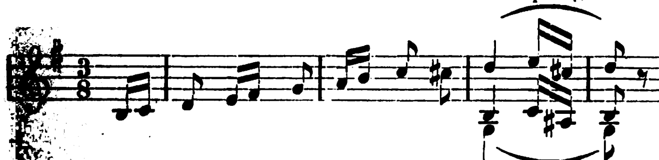


Die „Melodie" erscheint ein bißchen problematisch. So aber sieht die Sache gleich anders aus, und wir erkennen in Chopins B-dur-Mazurka einen lieben, alten Bekannten:

Nr. 20. Fr. Chopin.



Aehnlich sehen wir die aufsteigende Dur-Tonleiter im Scherzo aus Beethovens Sonate op. 14, Nr. 2:

Nr. 21. Beethoven op. 14, 2.
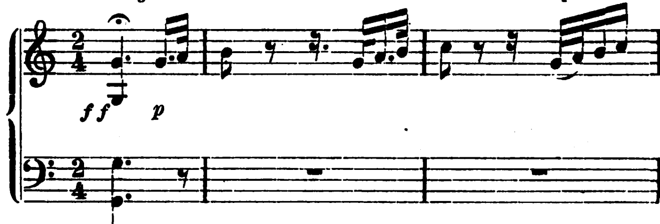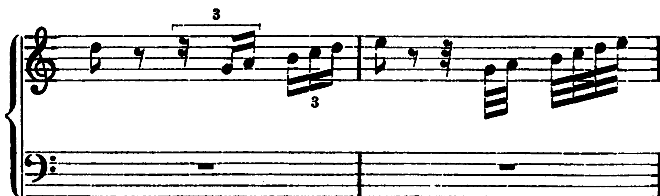


zur Melodie erhoben.

In wunderbar genialer, launiger Weise läßt derselbe Meister, gleichsam immer einen neuen Baustein
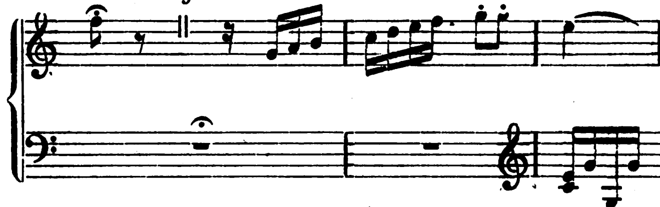
der aufsteigenden Tonleiter hinzufügend, den Anfang zum Finale seiner ersten Symphonie vor unsern Augen emporquellen:
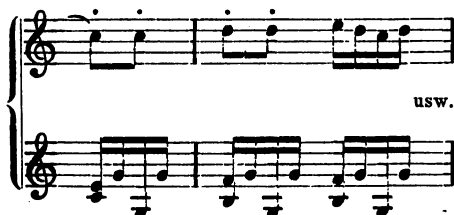
Nr. 22. *Adagio.* Beethoven op. 21.





Allegro molto vivace.





Wie ein Magier zieht er lockend mit seinem Zauberstabe Linien durch die Luft, bis das so beschworene Geschöpf plötzlich einem Vogel gleich aufflattert. — Und was steckt weiter dahinter? Ein bißchen Tonleiter, stockend, wieder wachsend, wie wenn eine ungeübte Hand sich den richtigen Fingersatz suchen wollte, ein bißchen Rhythmus, hier ein winziges Strichlein hinzugefügt, dort drei Köpfchen zu einer Triole vereinigt...
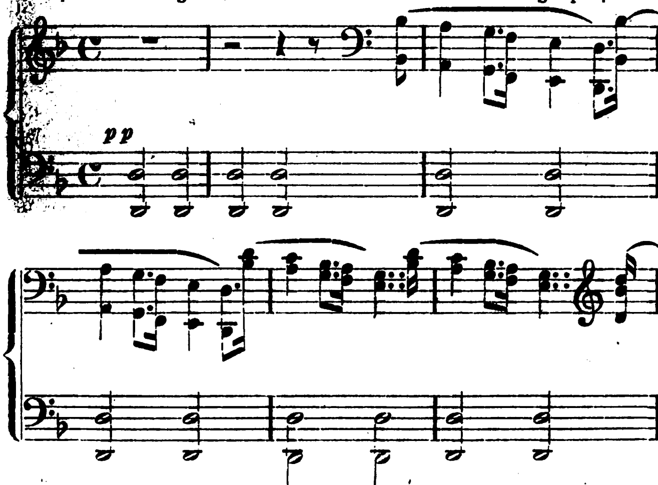
Ein weiteres Beispiel:
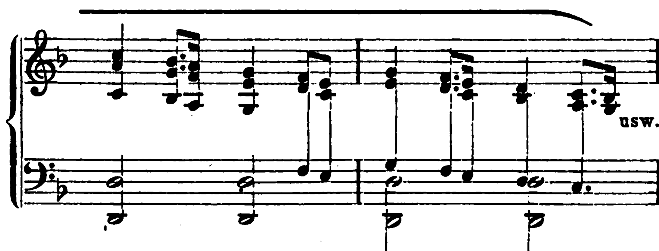
Nr. 23. Alte Choralmelodie (um 1700).



Als Beispiel für Melodiebildung durch die absteigende Tonleiter sei der poetische Anfang von Arnold Schönbergs Streichsextett op. 4 angeführt:
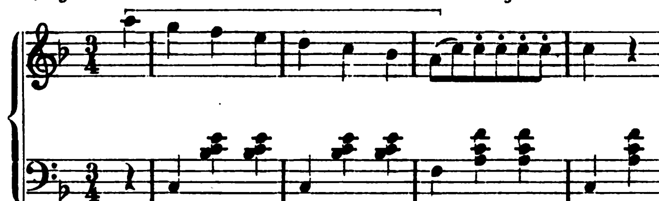
Nr. 24. Sehr langsam. Arnold Schönberg op. 4.
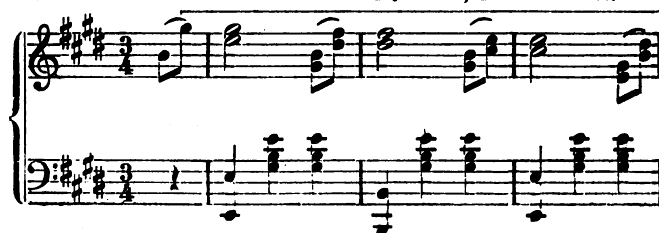




Mit dem gleichen Mittel der Melodiebildung — der absteigenden Tonleiter — erschließt uns Johann Strauß eine andere Welt:
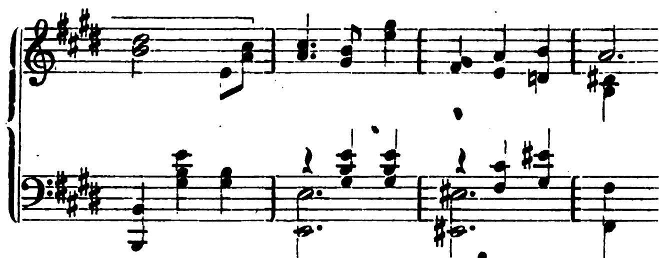
Nr. 25. Joh. Strauß.



Ihm macht sein Namensvetter in durchaus bewußter Hochachtung seine Reverenz in der absteigenden E-dur-Tonleiter:

Nr. 26. R. Strauß, Rosenkavalier.
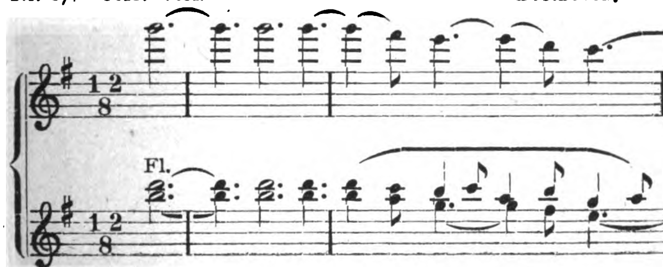




(Zu Beisp. Nr. 25 u. 26 vgl. das im Kap. VIII über „Häufungen" und „Melodische Stützpunkte" Gesagte.)

Unter den zahllosen Beispielen, die hier angeführt werden könnten, möchte ich noch das Violinsolo aus dem „Benedictus" in Beethovens „Missa solemnis" herausgreifen, das um so geeigneter erscheint, als es sich in seiner lockeren Gestaltung mehr vom „Thematischen" weg und zum „Unendlichmelodie-"haften hinbewegt.

Als täte sich der Himmel selber auf und entsendete einen Künder seiner Pracht und der Gnade Gottes, so schreitet sanft und groß, Stufe um Stufe, der süße Ton der Sologeige aus lichten Höhen in das Tal der Menschen: Benedictus qui venit in nomine Domini...

Nr. 27. Solo. Viol. Beethoven.



(Clar.)

p

Be - ne dic - - tus qui

usw.

usw.

ve - - nit in no - mi - ne

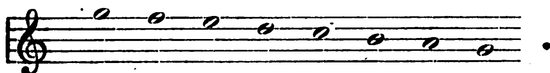
Setzen wir hier anstelle der analytischen Methode die synthetische, so ergibt sich, von der Tonleiter ausgehend, folgender Weg bis zum — wenn auch natürlich nicht inspirierten, so doch als Melodiebildung anzusprechenden Produkt:

1. Wahl der tonischen Basis (Tonart; die Vorzeichen sollen den einzelnen Stufen beliebig hinzugefügt werden).
2. Wahl der harmonischen Stützpunkte (hauptsächlich Stufen I und V an rhythmisch markanten Stellen).
3. Wahl des Metrums (der Taktart).
4. Wahl der Rhythmen innerhalb der einzelnen Takte.
5. Fortsetzung der Melodie nach Vollendung des Tonleiterganges.

Zum Beispiel:
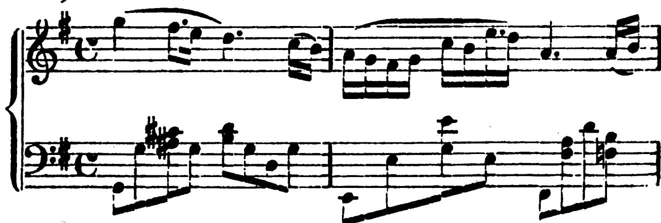
Gegeben ist der folgende absteigende Tonleiterabschnitt:
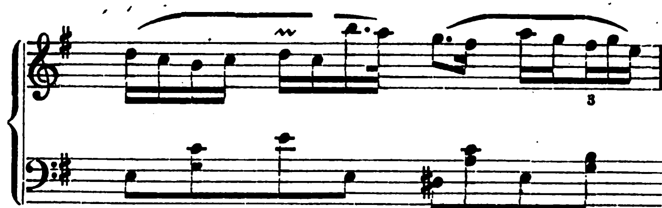
Nr. 28.
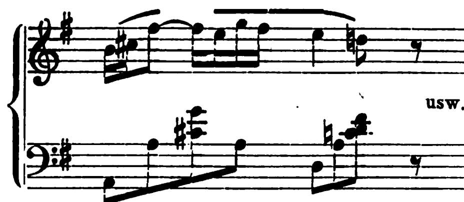


Daraus entstehen unter Beobachtung und manigfaltiger Gestaltung der angeführten fünf Punkte z. B. folgende Melodien:
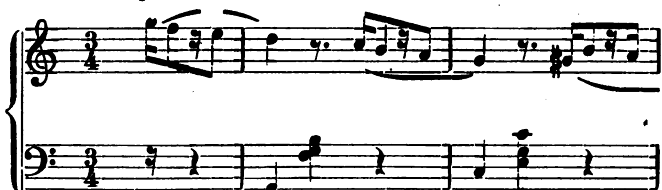
Nr. 29. *Andante.*
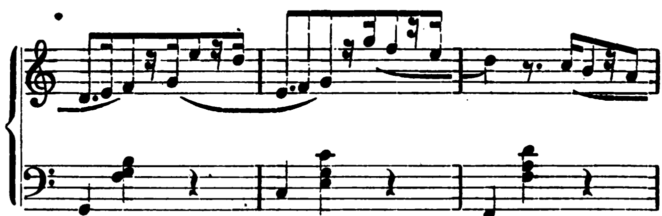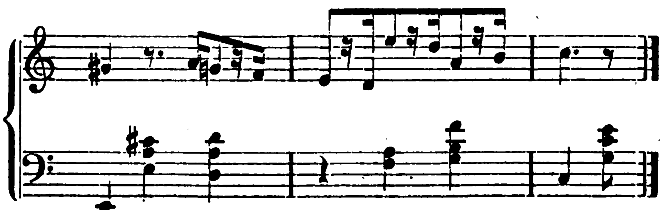






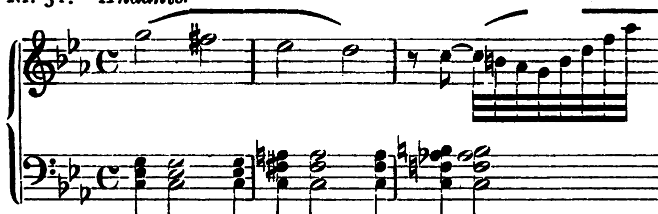
Nr. 30. *Allegro.*
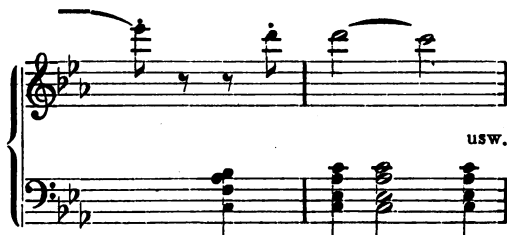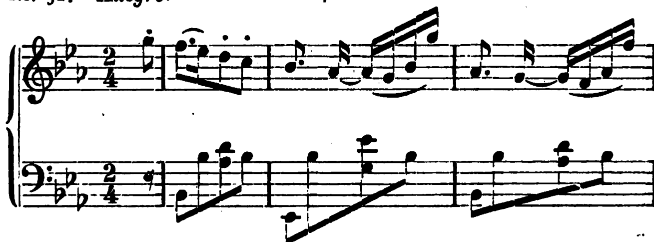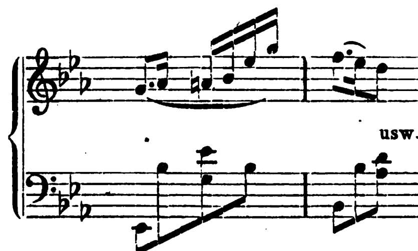






Nr. 31. *Andante.*





Nr. 32. *Allegro.*





Dabei ist zu beachten, daß es durchaus nicht nötig ist, daß auf die „beleuchteten" (schweren) Taktteile ein harmonie-eigener Ton kommt; so wurde die Stufe a in den Beispielen 29 und 32 (im letzteren also as) als Vorhalt auf gutem Taktteil verwendet, ohne daß dadurch die Forderung des harmonischen Stützpunktes irgendwie beeinträchtigt worden wäre. (Vgl. auch Kap. VII „Harmoniefremde Töne als Melodiebildungsmittel".)

Ferner können mehrere Töne — namentlich am Schlusse einer längeren Kette — zu rascheren Figuren („Fiorituren") zusammengenommen werden und so den Anfang eines neuen rhythmischen Motivs bilden, so daß auf diese Weise der Eindruck der Zusammengehörigkeit mit dem Vorausgegangenen verwischt, die Phrase neu belebt werden kann (Beisp. 31). Harmonische und rhythmische Ausbeutung jedes einzelnen Tones, möglichst gewissenhafte, harmonisch verständliche, wenn auch einfache Begleitung sind Bedingungen für die verständliche Tonleiter-Melodie; Hauptsache aber für die gute Einbauung der Tonleiter in den melodischen Organismus bleibt die Fortsetzung der Melodie nach beendeter Tonleiter. Denn erst durch sie erhält die wenn auch noch so gut rhythmisierte und harmonisierte Tonleiter ihre Rolle innerhalb des musikalischen G e d a n k e n s, ihre Berechtigung, vielleicht sogar Wichtigkeit im Rahmen der Gesamtmelodie.

Und nun sei noch, ehe wir unsere Tonleiter-Melodie verlassen, als Beispiel für das Rhythmisieren innerhalb der metrischen und harmonischen Grenzpunkte eine andere Stelle des eben erwähnten „Benedictus", ebenfalls im Violinsolo, angeführt:

Nr. 33. Beethoven.

Solo-Viol.

Chor.

in no - mi - ne Do - - - - - mi - - ni - in no - - - mi - ne

Orch.

usw.

usw.

Do - - - - - - - - - mi usw.

usw.

Die Tonleiter der Sologeige in den Takten 2 und 4 würde, in gleichmäßigen Achteln aufsteigend, den Raum zwischen den beiden Taktstrichen und den angegebenen Grenztönen gerade ausfüllen; aber sie klänge matt, leblos, steif. So aber sehen wir jeweils eine ganz kleine, fast unmerkliche rhythmische Verschiebung: Ein Achtel wird — das eine Mal gebunden, das andere Mal gestoßen — zurückgehalten, das Hemmnis in der Bewegung, welches dadurch entsteht, durch Sechszehntelbewegung an anderer Stelle ausgeglichen. Was geschieht? In das starre Bild kommt Leben. Wie wenn über ein unbewegliches Antlitz plötzlich ein mildes Lächeln huscht; die starre, schematische Skala wird zur inbrünstig singenden Melodie, welche in ihrer sanft ansteigenden Bewegung der absteigenden des Soprans in inniger Zwiesprache antwortet. Man beachte dabei

auch, daß die Stellen der rhythmischen Verschiebung in den Takten 2 und 4 nicht dieselben sind (vgl. auch später die Parallelstelle in G-dur!) obschon die im übrigen ziemlich genaue Sequenz die genaue Wiederholung ohne weiteres zuließe. Aber nein — nirgends ein Schema, nirgends ein bewußtes, kühl erwogenes Nachahmen, überall der stets schöpferische, stets Neues schaffende Quell der Erfindung!

Wir kehren nun zu unserem Ausgangspunkt zurück und stellen nochmals fest, daß die horizontale auf- und absteigende Gerade die einfachste Bewegung der Tonhöhenlinie darstellt. Es ist klar, daß auch diese Art der Bewegung sich nur auf eine kurze Strecke ausdehnen kann, wenn sie nicht monoton werden soll. Im weiteren Verlaufe einer Melodie aber werden auf- und absteigende Gerade zusammenwirken müssen und ergeben so die wichtigste Form der Tonhöhenlinie, nämlich

---

IV.

Die Wellenlinie.

Wir können von einer Wellenlinie im engeren und im weiteren Sinne sprechen. Ich denke bei der Wellenlinie im engeren Sinne an eine Tonhöhenlinie, welche sich in möglichst kleinen Schritten, vorwiegend also stufenweise, auf- und abwärts bewegt, ohne sich von der Durchschnittshorizontalen



— wenn wir beim Bilde bleiben wollen: dem Spiegel oder Niveau — allzuweit zu entfernen. Sie wird also ungefähr vorstehende Gestalt annehmen.
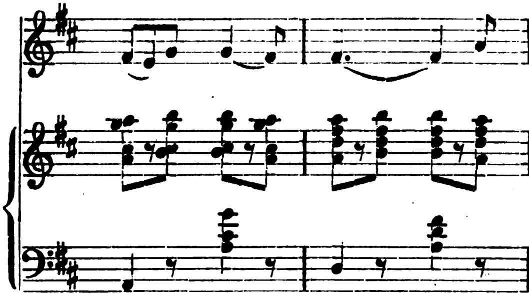
Es ist klar, daß der Tondichter, dem die bewußte Nachahmung der Wellenbewegung des Wassers vorschwebt, auf diese Linie verfallen wird und ich kann mir wohl die Vorführung der zahlreichen venetianischen Serenaden, Gondellieder und Barcarolen ersparen, um so mehr als diese Art der Wellenlinie den Kern unserer Untersuchungen noch gar nicht trifft. Immerhin sei auf das bekannteste dieser Beispiele, die Barcerole aus Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ hingewiesen, dessen unzweifelhaftem Reiz auch seine große Popularität nichts anhaben kann.

Nr. 34.

J. Offenbach.
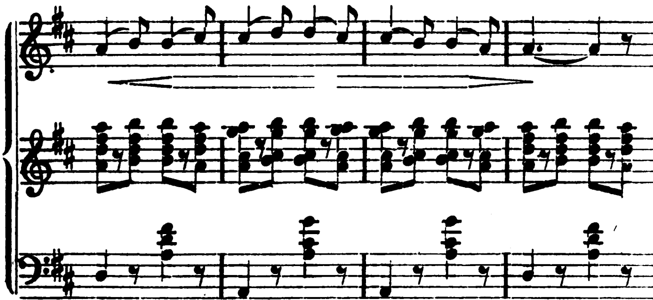
Gesang

p



Sanfte Ruderschläge unterbrechen die sonst fast spiegelglatte Wasserfläche. Nun hebt eine größere Welle, immer noch ganz ruhig, die Gondel etwas höher und läßt sie sanft wieder hinabgleiten:

Nr. 35.



Aber wie gesagt, diese bewußte, illustrative Nachahmung meine ich gar nicht; sie ist nichts weiter als eine Onomatopöie der Tonsprache, nicht anders als sie auch Homer und Ovid, Vergil und Horaz — lauter Programmusiker des Verses — schon gekannt und angewendet haben; und wenn die Tonmalerei hier die wirkliche Wellenbewegung

zum Gegenstand ihrer Illustration nimmt, so ist dieses Zusammentreffen ein durchaus zufälliges, das nichts mit dem Naturgesetzhaften der Musik zu tun hat.

Als wesentliches Merkmal der Wellenbewegung im engeren Sinne im Rahmen absoluter Musik sei hier etwa das Seitenthema aus Beethovens Waldsteinsonate (op. 53) angeführt. Der größeren Anschaulichkeit halber will ich die Harmonien weglassen und nur die Oberstimme angeben.

Nr. 36.

Beethoven op. 53.
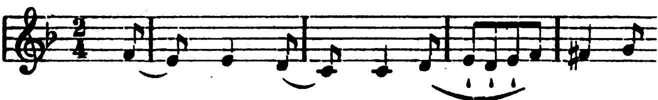




oder aus der „Kreutzer-Sonate“:

Nr. 37.

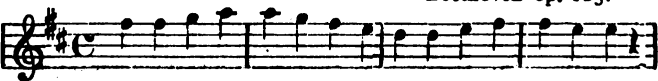
Beethoven op. 47.
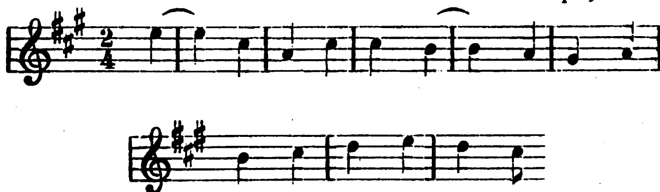


Weiter:

Nr. 38.
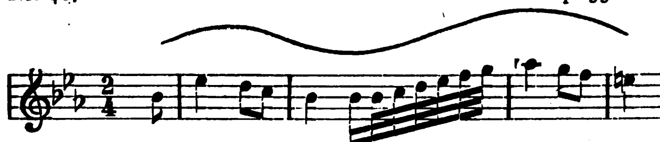
Beethoven op. 125.



Nr. 39.
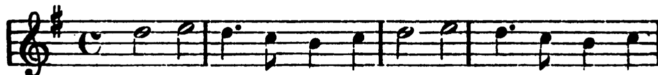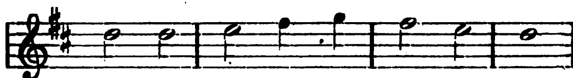


Nr. 40.



Der Sanglichkeit entsprechend, welche die stufenweise Bewegung in sich birgt, findet sich die kleine Welle außerordentlich häufig in der Volkslied- und Kirchenliedliteratur, vor allem in der alten Choralmusik.

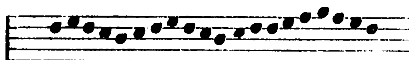
Nr. 41.





Noch deutlicher tritt die Linie zutage, wenn wir die Rhythmuszeichen weglassen und nur die Tonhöhen notieren:
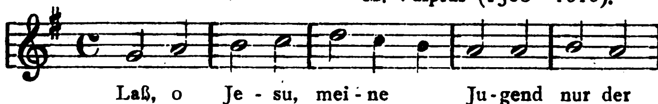
Nr. 42.
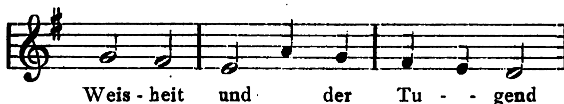


Nun sieht man die Wellenlinie ohne weiteres.

Nr. 43.
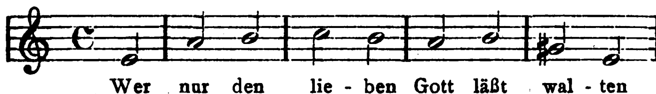
M. Vulpius (1560—1616).





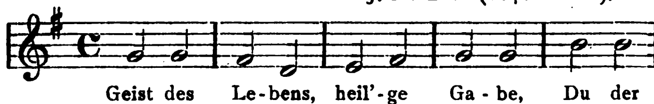
Nr. 44.
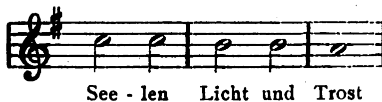
G. Neumark (1621—1681).



Nr. 45.
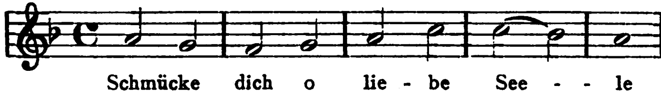
J. Neander (1640—1688).
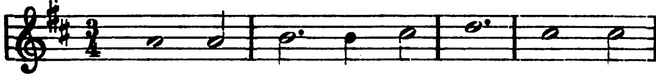




Nr. 46.

C. Crüger (1598—1662).



Nr. 47.
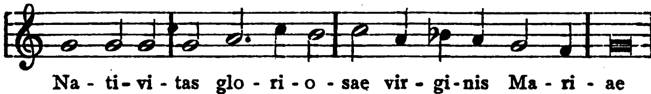
Psalm XXIV. „Machet die Tore weit.“ Seb. Knüpfer (1633—1676.
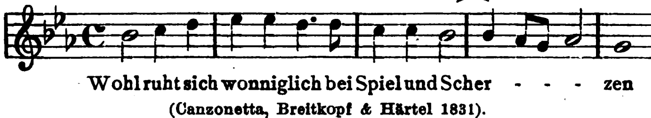




Nr. 48.

Jakob Handl (1550—1591).



Nr. 49.

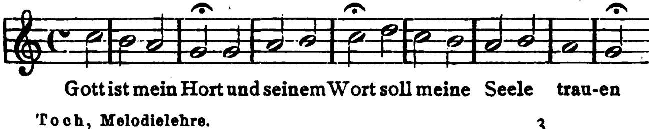
Giov. Perl. Palestrina (1526—1594).
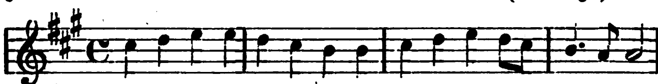


(Canzonetta, Breitkopf & Härtel 1831).

Nr. 50.

Alte Choralmelodie. Um 1690.



51. Alte Choralmelodie (um 1650).



Um ein Beispiel aus neuerer Zeit zu geben, wähle ich das Motiv des Ighino aus Pfitzners „Palestrina“.

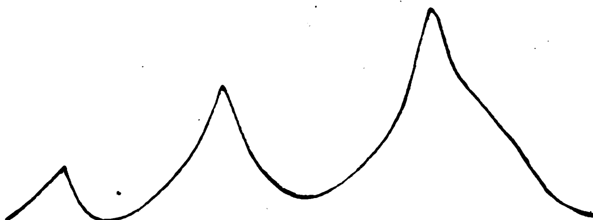
Nr. 52.



Man muß durch das Erlebnis der Pfitznerschen Schöpfung durchgegangen sein, um die ganze Zartheit, Innigkeit, Liebeskraft dieser wenigen Noten mitzuempfinden, welche zu einer unscheinbaren, unterbrechungslosen kleinen Welle vereinigt, nach außen hin wie das konstruierte Klischee einer solchen wirken.

Aber erst mit der Wellenbewegung im weiteren Sinne, oder wie wir sie kurz nennen wollen, der großen Welle, nähern wir uns dem Kern unserer Untersuchungen und damit dem innersten Wesen der Melodiebildung.

Ich verstehe unter der „großen Welle“ jene eigentümliche Linie, welche sich aus den Spitzen —



den höchsten und tiefsten Punkten der Tonhöhenbewegung ergibt und welche etwa vergleichbar ist

der Linie, die der Stift unserer feinen Meßinstrumente (Barometer, Seismograph usw.) zeichnet oder durch welche statistische Veränderungen innerhalb der Maxima und Minima schwankender Größen dargestellt werden. Sie hat etwa vorstehende Gestalt.

Die höchste Spitze wollen wir den tonischen Höhepunkt nennen; den tonischen, denn er enthält natürlich für unsere Untersuchungen kein Gefühls- oder Wertungsmoment, mag er auch häufig mit Höhepunkten dieser Empfindungssphäre zusammenfallen. Es ist für uns ein durchaus objektivierter, im Noten bild festgehaltener Begriff.

Auf den ersten Blick mag es erscheinen, als ob mit der Konstatierung dieser Erscheinung der Wellenbewegung und ihrer graphischen Nachahmung die Grenzen dessen, was über das aller Musik eigentümliche Phänomen des Auf- und Abwogens gesagt werden kann, erreicht wären und alle weiteren Einzelheiten lediglich durch die jeweilige augenblickliche Eingebung des Schaffenden diktiert würden.

Dem ist aber nicht so; vielmehr hebt hier erst recht das Walten und Wirken jener naturgesetzhaften geheimen Kräfte an, denen die Melodiebildung unterworfen ist.

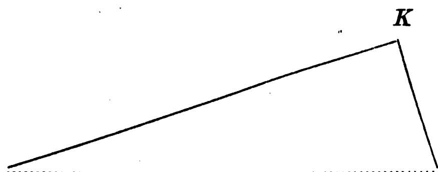
Für die Gestaltung der großen Welle lassen sich zunächst folgende Erfahrungssätze aufstellen:

1. Der tonische Höhepunkt wird prinzipiell nur einmal erreicht.

Im Anschlusse daran:

2. Steigt nach Erreichung eines Höhepunktes die Tonhöhenlinie wieder an, so vermeidet sie entweder, sich dem bisher erreichten Höhepunkt zu nähern, oder sie übertrifft ihn.
3. Der Höhepunkt tritt erst gegen Ende der Melodie, etwa im letzten Drittel oder im letzten Viertel, auf.

Zu Punkt 3 wäre zu bemerken, daß wir uns hier natürlich nicht mehr die „unendliche Melodie" vorstellen dürfen, weil ja dann eine solche Teilung nicht möglich wäre, daß aber damit auch nicht das begrenzte (z. B. achttaktige) Thema gemeint sein muß, sondern daß diese Grenzen einer wenn auch fortgesetzt neu erstehenden Melodie sich durch Abschnitte, Cäsuren usw. von selbst ergeben, etwa wie jedes Drama in Akte und jeder Akt in Auftritte zerfällt, auch wenn diese Auftritte nicht mehr durch die besondere Überschrift gekennzeichnet werden. Wie die Melodie im engeren, so unterwirft sich im weiteren Rahmen auch das Gesamtkunstwerk in bezug auf seine Steigerungen und (jetzt wirklich: Gefühls-) Höhepunkte diesen Gesetzen, so daß, was Gustav Freytag in seiner „Technik des Dramas" über den dramatischen Höhepunkt sagt, im absoluten musikalischen Kunstwerk vollauf seine Geltung findet. Freytag führt dort die Steigerungen des Dramas (Entwicklung und Zuspitzung des Konfliktes) in stetig ansteigender Linie zum Höhepunkt (— dort: „Katastrophe" —) und läßt von diesem aus die Linie steil abfallen:



Wenn der Höhepunkt erreicht ist, sollen wir kein überflüssiges Wort mehr verlieren; wenn gesagt ist, was gesagt werden sollte, so soll ein Ende gemacht werden.

Die Stellung des Höhepunktes, sein grundsätzlich nur einmaliges Auftreten, kurz die Anwendung des Freitagschen Dreieckes auf unsere Untersuchungen haben ihre Wurzel in außermusikalischen
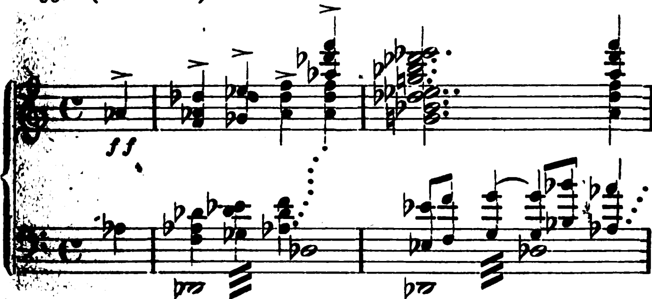
bzw. außerkünstlerischen Gebieten und liegen tief im Psychischen, ja noch weiter in der Physis begründet.

Es sei z. B. erinnert an Geschehnisse wie langsam aufziehende und anschwellende Gewitter, die nach ihren gewaltsamsten Entladungen mit Hagelschlag und Wolkenbruch rasch ein Ende finden, ebenso an Krankheiten, die lange brauchen, bis sie zur Krisis angestiegen sind, von wo aus Wendung und Abklang rasch und plötzlich erfolgen. Auch seelisches Leiden nimmt einen Verlauf, den man ähnlich charakterisieren muß: ein Anwachsen bis zu einem Punkt, an dem alles zusammenbricht und ein Ende findet, sei es ein Ende eines Erlebnisses oder eines Lebens überhaupt. Endlich rührt die Erscheinung an das körperlich-seelische Grenzgebiet der Erotik.

All dieses Geschehen, welches der Psychologe in den Spannungs- und Ablaufgesetzen darstellt, liegt gleichnisweise im Kunstwerk verborgen. Dem Schaffenden bleibt es unbewußt, aber sein Schaffen selbst ist Spiel und Wirken der Natur. Indem sie ihn erfüllt, spricht sie aus ihm.

Um zunächst einige Beispiele für den Punkt „K" des (übertragenen) Freytagschen Dreieckes im Rahmen des musikalischen Gesamtkunstwerkes zu geben, verweise ich auf die folgende Stelle aus Strauß' „Tod und Verklärung":

Nr. 53. (Sehr breit.) R. Strauß.
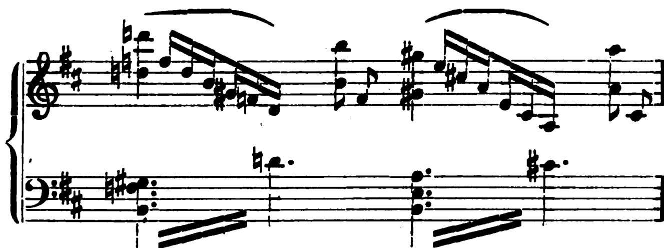


fff

usw.

Oder auf die folgende Stelle aus dem Klarinettenquintett von Brahms (1. Satz):

Nr. 54. Joh. Brahms, op. 115.

f sempre più.



Großartig verkündet sich die musikalisch-psychologische Ablaufsform in den Symphonien Anton Bruckners und besonders Gustav Mahlers, deren Wirkung und Verständlichkeit für breitere (bezeichnender Weise häufig Nichtmusiker-)Schichten zweifellos hauptsächlich darin liegt, daß in ihnen die Spannungs- und Ablaufsphänomene aus dem rein Ästhetisch-musikalischen bis an die Schwelle des rein Psychischen vorgetragen erscheinen. So wirkt Mahlers beredte Sprache zunächst und unmittelbar nicht als Ausdruck des Vollblutmusikers wie die Mozarts und Schuberts, sondern des leidenden Menschen, wirkt und packt menschlich und mußte so die starke Diskrepanz in der Wirkung auf Nurmusiker und Nicht- (oder Auch-)musiker erzeugen.

Eines der großartigsten Beispiele aber für die Stellung des Höhepunktes gibt der erste Akt aus Pfitzners „Palestrina".

Ich erblicke ihn weniger in der „Visionsszene" (— vielleicht bühnentechnischer Höhepunkt! —) als in der gewaltig dröhnenden und keuchenden Entladung des Motivs der Stadt Rom, dessen Glockengeläute unter den ersten Strahlen der anbrechenden Morgensonne zu verkünden scheint: „Es ist etwas Großes geschehen!"

Nr. 55. Hans Pfitzner.

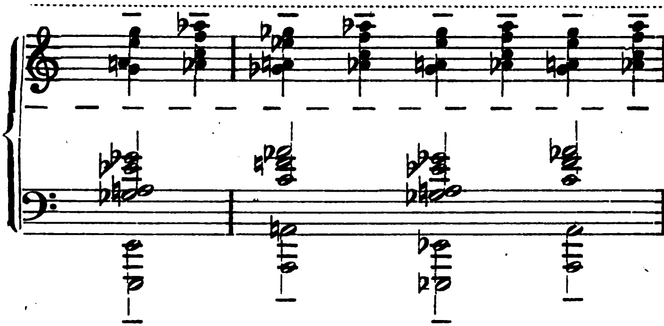
Hrnr. cresc.
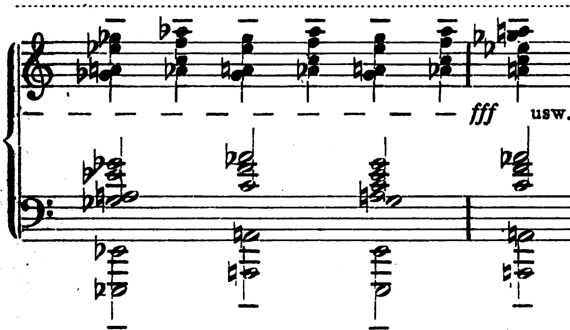
8

f cresc.

8

Pos. Trp. Hrnr. ff cresc.





(Seite 163 des Klavierauszugs.)

Beobachten wir die Stellung dieser Höhepunkte im ganzen Werke bzw. Abschnitte (Akte), so finden wir sie alle ganz gegen das Ende gerückt; die vorbereitende stete Steigerung des Palestrina-Aktes nimmt fast zwei volle Stunden in Anspruch, während ihm dann nur mehr wenige Takte folgen.

In Werken absoluter Tonkunst der Klassiker ist es erstaunlich zu sehen, wie gerade die Meister, welche die Ausdrucksfähigkeit der Tonsprache vertieft, ihrer abstrakten Symbolik mehr einen konkreten, wenigstens innerhalb der Gefühlsstufen schärfer zugespitzten Inhalt gegeben haben, un-
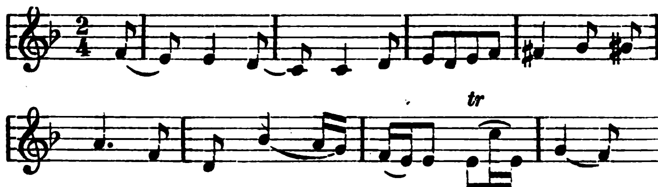
bewußt diesen Gesetzen der Dramatik folgen, ohne dabei noch den Rahmen der übernommenen Form zu sprengen; der Höhepunkt erscheint in die „Coda" verlegt, welche dadurch ihrer spielerisch-leichtfertigen, fast rein formellen Stellung bei den Älteren gegenüber eine neue, unerhört wichtige Bedeutung erhält und so das Hauptelement der Dramatik in die absolute Musik trägt, ihr mehr und mehr die Richtung der Moderne weisend (der späte Beethoven, Brahms, Bruckner), bis endlich das musik-psychologische Spannungs- und Höhepunktsverlangen zur völligen Zertrümmerung der hergebrachten Formen und zu den orgiastischen Entladungen eines 100. Psalmes von Reger, einer 2., 8 Mahler-Symphonie usw. führt.

Wir kehren zu unserem Ausgangspunkt zurück und stellen nochmals fest, daß — im Rahmen der begrenzten, endlichen Melodie — der tonische Höhepunkt nur einmal, und zwar gegen Ende der Tonhöhenlinie, zumindest aber im letzten Drittel, erreicht wird.

Wie dieses Gesetz sich im klassischen achttaktigen „Thema" manifestiert, zeigt etwa das folgende, schon einmal an anderer Stelle zitierte Thema aus Beethovens „Kreutzer-Sonate" (2. Satz):

Nr. 56.

Beethoven.
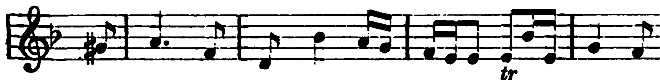


Wie einer geheimnisvollen, unwiderstehlichen Gewalt folgend, drängt die kleine Melodie dem tonischen Höhepunkt c des vorletzten Taktes zu.

Das tiefinnerliche Gesetz, welches sie diesem Höhepunkt zutreibt, scheint nicht weniger eine Naturgewalt zu sein wie etwa die Schwerkraft oder die Trägheit und ist mit diesen auch darin zu vergleichen, daß sie, genau wie diese, mit der Masse wächst. Für die kleine Melodie Beethovens reicht schon die Quinte über der horizontalen Durchschnittslinie als Höhepunkt aus, nachdem schon von dem fis des vierten Taktes an jeder neue Takt die Höhepunktslinie um ein Stück weiter gedrängt hat. Umfangreichere Melodien, solche, welche, die Fesseln der Form sprengend, sich mehr der „unendlichen Melodie“ nähern, werden, wie wir an den folgenden Beispielen sehen werden, ungestüm nach einem weit ausholenden Höhepunkt verlangen.

Wie sehr die Wirkung des Höhepunktes abgeschwächt wird, wenn ihn die Tonhöhenlinie zweimal erreicht, können wir sehr leicht sehen, wenn wir im vorletzten Takte unserer Melodie, statt den Höhepunkt „c“ zu erreichen, den bis dahin erreichten Höhepunkt „b“ wiederholen:
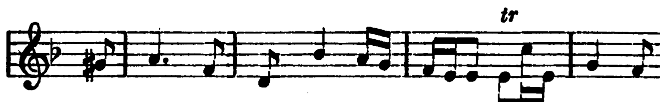
Nr. 57.



Wie matt klingt nun der Schluß! Und doch ist diese Wendung des vorletzten Taktes an sich durchaus melodisch, an sich vielleicht sogar melodischer als die des Originals; daß sie uns dennoch unbefriedigt läßt, liegt lediglich daran, daß der Höhepunkt „b“ vorher schon einmal erreicht war. Ich habe dabei das Gefühl einer Beklemmung, einer Art Albdrückens, wie wir es oft nicht bloß im Schlafe, sondern auch im wachen Zustand haben, wenn wir uns etwa längere Zeit vergeblich bemühen,

recht tief zu atmen und unsere Lunge nicht voll schöpfen können. Rasch muß ich die Stelle nochmals spielen, wie sie wirklich heißt:
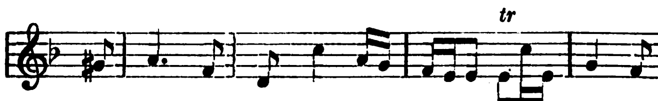
Nr. 58.



Mit einem plötzlichen Ruck habe ich bei dem „c“ den letzten Zipfel meiner dürstenden Lunge vollgeatmet: „ich atme befreit auf.“

Man könnte nun denken, die unbefriedigende Wirkung käme daher, daß der gewohnte Höhepunkt „c“ überhaupt nicht erreicht wurde. Darum will ich den gewohnten Höhepunkt „c“ zweimal bringen.

Nr. 59.



Nun ist eine lächerliche Fratze daraus geworden Es hat einer eine Geschichte erzählen wollen, sich dabei verhaspelt und die Pointe zu früh gebracht. Er korrigiert sich, fährt fort und bringt nun die Pointe zum zweitenmal: nun wirkt sie lächerlich.
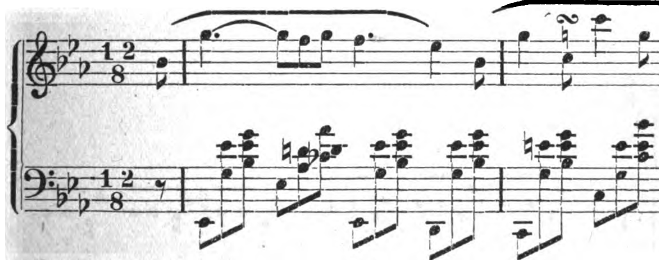
Die einzige Möglichkeit, eine, wenn auch die des Originals nicht erreichende, so doch immerhin halbwegs befriedigende Wirkung hervorzubringen, wäre die, daß der Höhepunkt überhaupt auf das „b“ verlegt wird, ohne daß die Linie sich ihm wieder nähert:
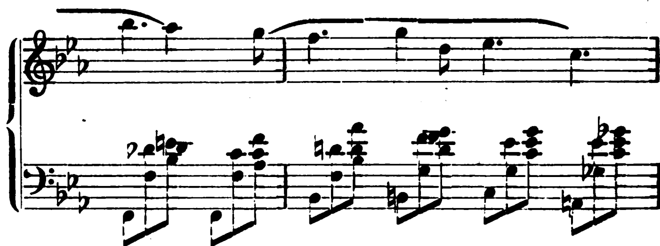
Nr. 60.
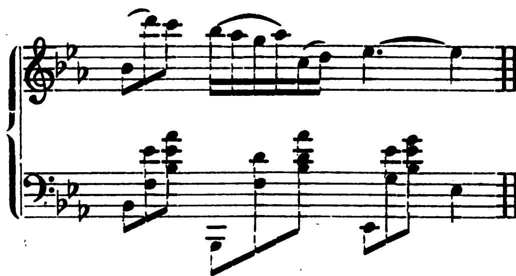


Sehen wir die primitiven Gesetze der Melodik schon an dieser kleinen achttaktigen Melodie bestätigt — die Literatur unserer Klassiker liefert natürlich tausende solcher Beispiele —, so treten sie um so deutlicher zutage, je größer der Bogen, je umfangreicher die Melodie wird, je mehr sie sich nicht bloß äußerlich, sondern auch innerlich vom „Thema“ entfernt und der „unendlichen“ Melodie nähert. Diesen Weg sehen wir die Melodik der Romantiker betreten, schüchtern erst und zaghaft, noch im Kampf mit dem klassisch zugeschnittenen Thema (Schumann, „Phantasiestücke“, Mendelssohn, „Lieder ohne Worte“). In wunderbarer Weise aber offenbaren sich die Geheimnisse der Melodik einem eigenartigen Komponisten, dessen Genialität schon äußerlich begrenzt ist durch die einseitige Ausbeutung eines, s e i n e s Instrumentes, in dessen — kompositionstechnischer — Einseitigkeit sich jedoch ein ganzes, reiches Leben, eine ganze, reiche Welt von Empfindungen auslebt (und der nebenbei auch zu den feinsten Erfindern in der Harmonik gehört): C h o p i n.

Nr. 61. Fr. Chopin, op. 9 Nr. 2.
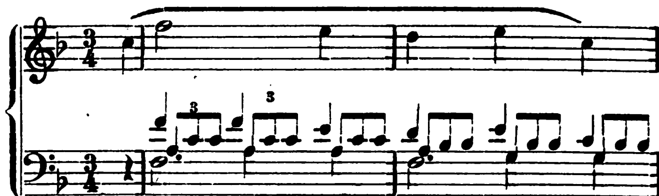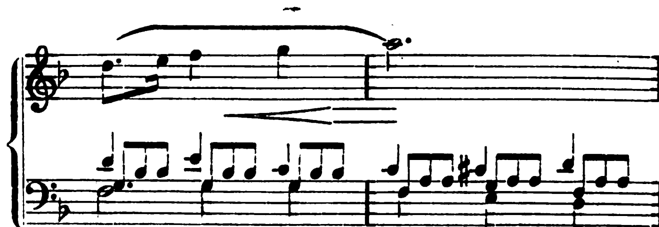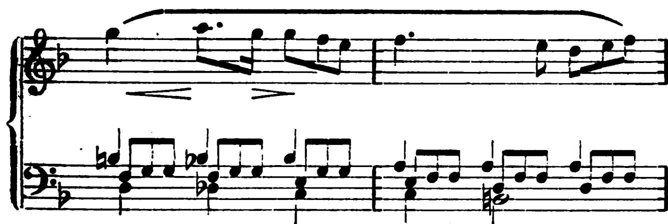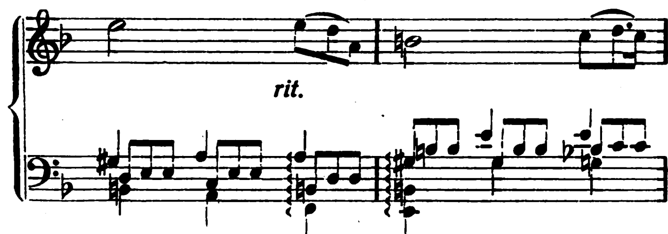






Nr. 62.
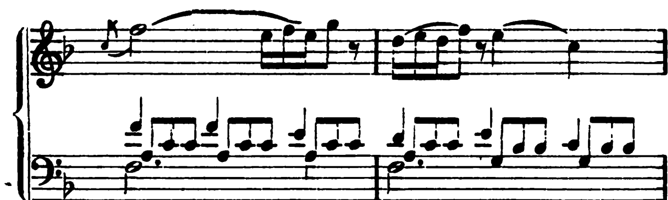
Fr. Chopin, op. 15 Nr. 1.
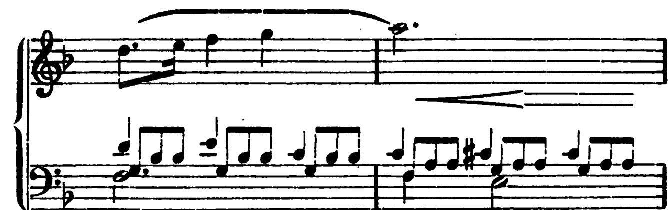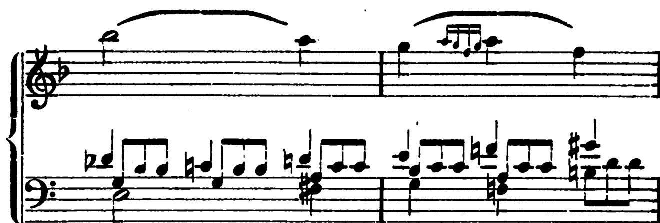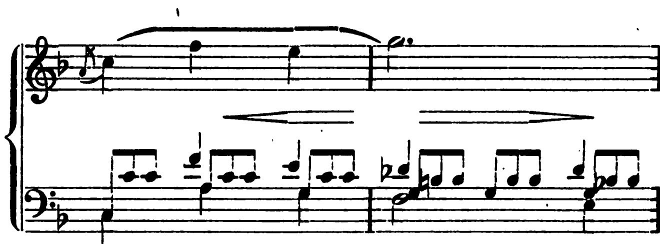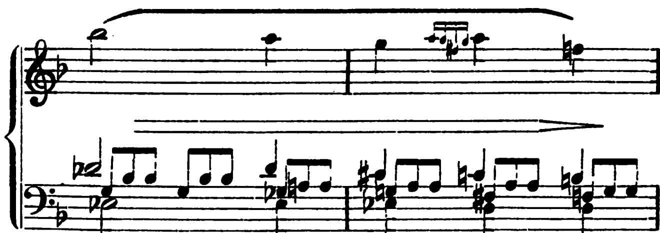







rit.
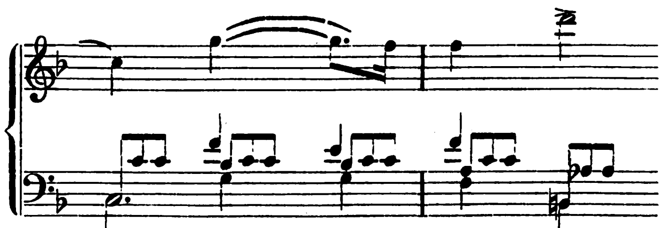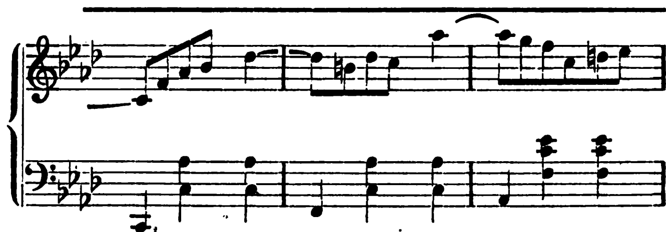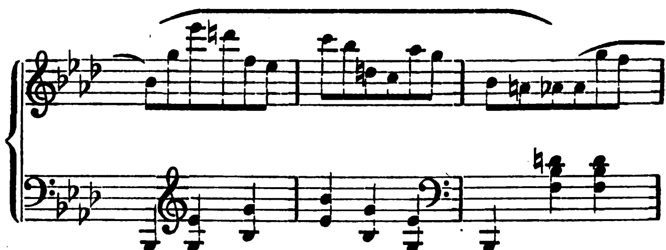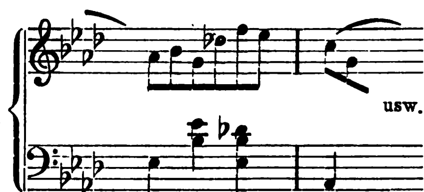












dolciss.

Nr. 63. Fr. Chopin, op. 64 Nr. 3.

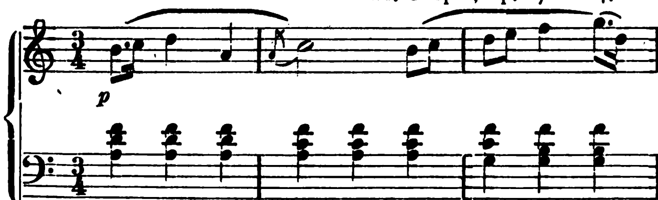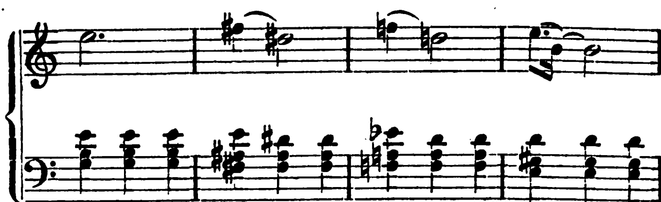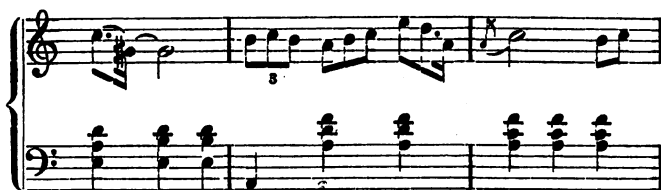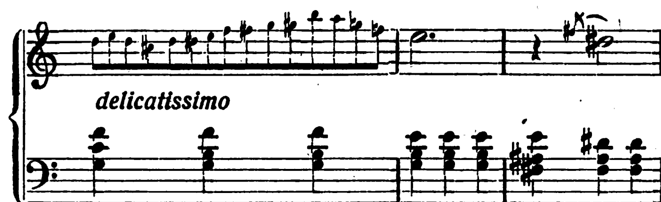






Nr. 64.
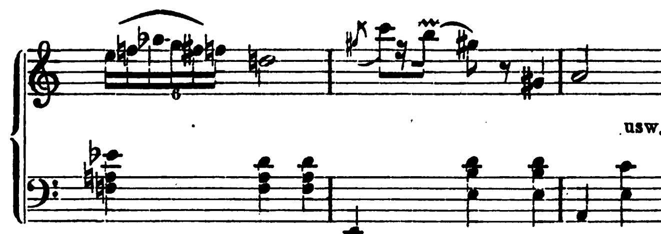
Fr. Chopin, op. 17 Nr. 4.
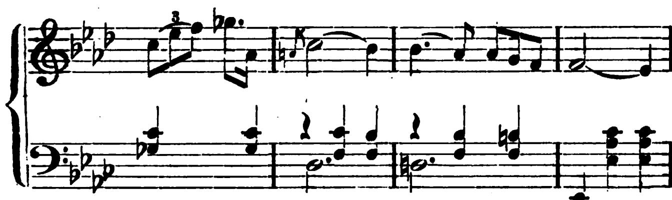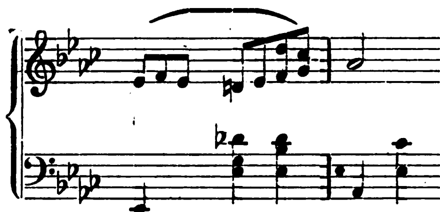










In Beispiel 61 erreicht die Tonhöhenlinie bereits im 2. Takte im „c" eine beträchtliche Höhe. In kühnem Dezimensprunge sehen wir diesen Höhe-

punkt im letzten Takte überholt. (Der Höhepunkt kann leicht auf seine Wirkung hin erprobt werden, ähnlich wie ich es an Beispiel 56 gezeigt habe (etwa durch Ersetzen der beiden Achtelnoten „d—c“ in Takt 4 durch „c—b“). Ähnliches zeigt Beispiel 63 in den Takten 3 und 13 und Beispiel 64 in den Takten 11 und 15. In Beispiel 62 erweckt das „b“ des 13. Taktes die Empfindung des tonischen Höhepunktes und würde diese Rolle auch beibehalten, wenn die Melodie, wie man erwartet, mit dem 16. Takt auf „f“ schlösse; ein Trugschluß von überraschender Harmonik schiebt jedoch den Schluß noch hinaus und trägt mit ihm den Höhepunkt weiter hinaus und **h i n a u f** auf das „d“ des 20. Taktes.

Im Beispiel 65

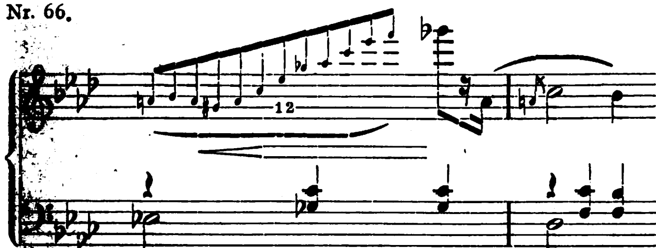
Nr. 65. Fr. Chopin, op. 69 Nr. 1.





erscheint der Höhepunkt für unsere Theorie etwas zu früh: schon im ersten Takt der zweiten Hälfte. Aber sehen wir uns dieselbe Melodie am Schlusse des Stückes an! Gleich einem Springbrunnen, der noch einen silbernen Strahl im Sonnenlicht glitzernder Wasserperlen hoch emportreibt, ehe er in sich versinkt, steigt der Höhepunkt der Melodie — und zugleich des ganzen Stückes — kurz vor dem Schluß bis zum „ges“ der dreigestrichenen Oktave:

Nr. 66.



Nur ein ganz seichter, oberflächlicher Klavierspieler kann in diesem Emporsteigen — ich möchte sagen: Emporfliegen — zum Höhepunkt eine rein

spielerische, pianistische Floskel erblicken. Wenn es nichts weiter als eine solche wäre; warum stünde gerade diese Variante an letzter Stelle? Und welche andere, an sich vielleicht melodischer, aber im Tonregister der unteren Oktave bleibend, könnte diese an Wirksamkeit erreichen? (Vgl. übrigens im selben Sinne die Schlüsse von op. 64 Nr. 1, op. 64 Nr. 3, op. 15 Nr. 2, op. 9 Nr. 3 usw.)

Scheinbar im Gegensatz zur Forderung, daß der Höhepunkt nur einmal erreicht werden soll, stehen jene Fälle, in welchen nicht bloß der Höhepunkt zweimal erscheint, sondern mit ihm die ganze ihn einschließende Phrase. In solchen Fällen handelt es sich um eine wohlbedachte und beabsichtigte rhetorische Wendung, deren Zweck es ist, das Pathos zu erhöhen, ähnlich wie der Redner oder der Dichter in pathetischer Weise einen Höhepunkt wiederholt, um seine Wirkung zu steigern:

Nr. 67. Chopin, op. 9 Nr. 2.

tr

8

usw.

Nr. 68. Mendelssohn, Frühlingslied.

Solche Wendungen finden sich jedoch meistens in kleineren Stücken von serenadenähnlichem Charakter. In den klassischen Werken erscheinen ähnliche Wiederholungen häufig dergestalt, daß die Melodie durch ein- oder mehrmaliges Einschieben der Terz oder Quinte des tonischen Dreiklangs an der Stelle, wo der vollkommene Schluß — die Tonika in der Oberstimme — erwartet wird, eine Art Trugschluß bildet, ehe sie endlich auf der Tonika zur Ruhe kommt.

Nr. 69.

Mozart, Zauberflöte.

und e - - wig wä - re sie dann mein, e - wig
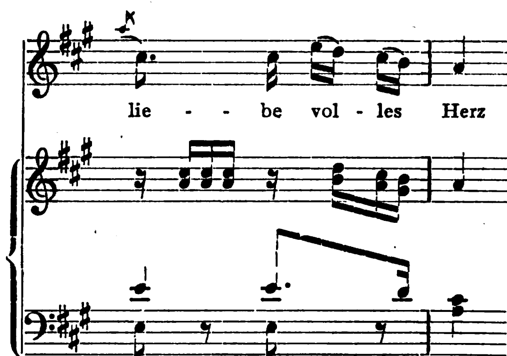
wä - re sie dann mein e - wig

wä - re sie dann mein

Nr. 70. Mozart, Entführung.
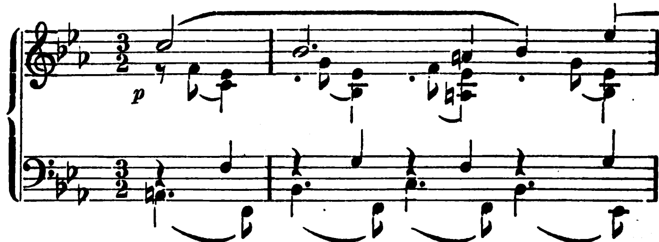
klopft mein lie - be vol - les Herz, mein
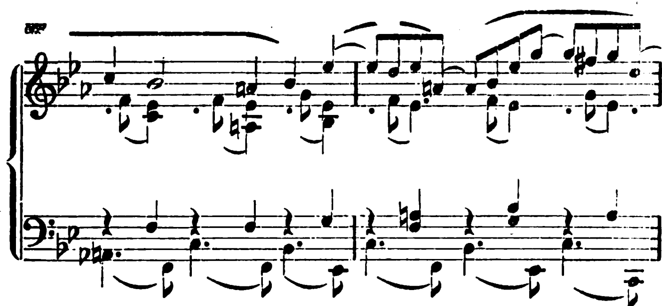
lie - - be vol - les Herz, mein
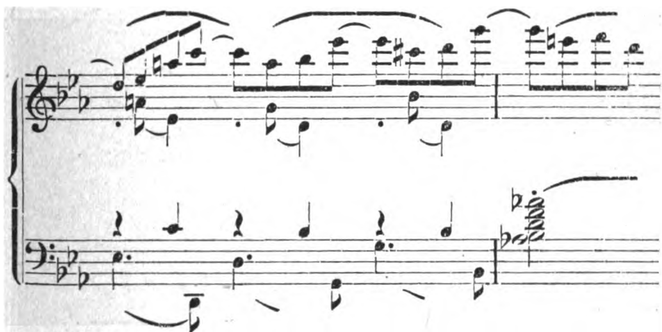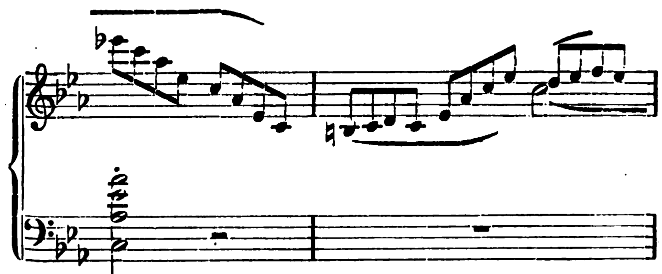


In den größeren Werken der klassischen Sonatenform, welche bekanntlich in drei Hauptteile zerfällt, hat im Prinzip jeder dieser drei Teile — Vordersatz, Durchführung, Reprise — seinen eigenen tonischen Höhepunkt gegen Ende des Abschnittes, welchen dann erst der Höhepunkt des Gesamtwerkes in der Koda folgt. Ich führe hier als Idealbeispiel den ersten Satz aus dem c-moll-Streichquartett op. 51 Nr. 1 von Brahms an, ein Werk, welches formell überhaupt zu den abgerundetsten der Literatur gehört. Namentlich sind es die beiden den Höhepunkt enthaltenden Parallelstellen des engeren Sonatensatzes, in welchen die Primgeige, aus tiefster Brust Atem holend, in wundervoll geschwungenen Bogen nach Kampf und Widerstreit zum versöhnungs- und verklärungsvollsten Schluß führt.
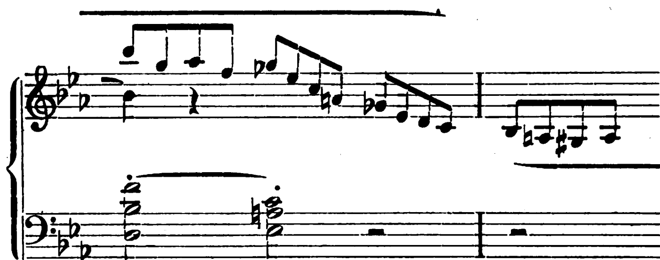
Nr. 71. J. Brahms, op. 51 Nr. 1.

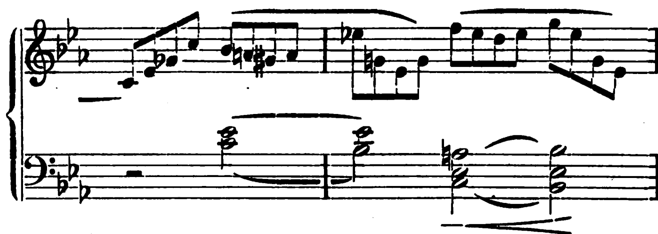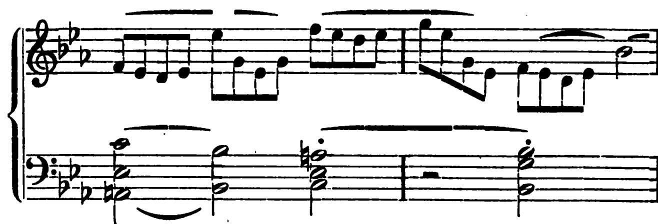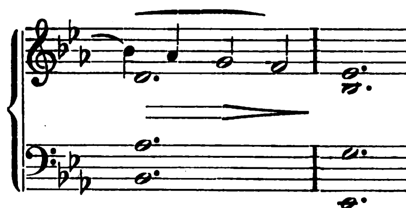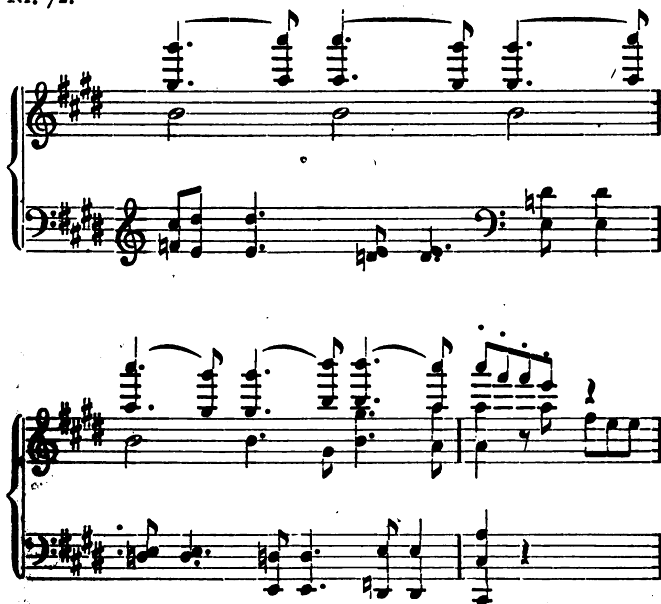
















In den vorausgehenden Takten durch das punktierte Achtelmotiv innig mit den anderen Stimmen verwoben, ringt sich die Oberstimme wie in letzter leidenschaftlicher Aufwallung von den andern Stimmen los und flattert hoch empor, wie ein zu Tode getroffener Vogel, der mit letzter Kraftanstrengung zu entfliehen sucht, bis er — die beiden letzten Es-dur-Takte — völlig erschöpft zusammenbricht.

Den tonischen Höhepunkt g‴ überbietet der Höhepunkt h‴ des Durchführungsteiles:

Nr. 72.



und diesen wieder der Gesamthöhepunkt in der Koda:

Nr. 73.

f

f

f

f

usw.

Es erscheint mir fast, als wollte sich der Komponist in der Ekstase des Niederschreibens[1]) selbst an dem Notenbilde noch weiden, daß er für diese ungewöhnlich hohen Noten das sonst gebräuchliche Oktavzeichen verschmähte. Die Bequemlichkeit dieses Zeichens mag für Fingerübungen recht dienlich sein — hier wäre es ein roher Gewaltakt, ein Eingriff in den kühnen, herrlichen Flug der Oberstimme; der echte Musikant will auch mit den Augen hören! Und vollends will sich der eigene Vater an seinem Kinde freuen. Der lieblose, mit seinem Herzen nicht beteiligte Notenabschreiber mag das Pflegekind mit einer nüchternen Abbreviatur abspeisen.

Versuchen wir es nun, uns den feineren Regungen und Bewegungen der Tonhöhenlinie, als deren markanteste Erscheinungen wir bis jetzt Welle und Höhepunkt kennen, zuzuwenden. Auch die Teilgruppen der Wellenlinie erscheinen nicht willkürlich, sondern nach einer gewissen Gesetzmäßigkeit verlaufend, deren wesentlichstes Merkmal bezeichnet werde als

V.

Melodische und rhythmische Elastizität.

Als Fortsetzung zu den bisher beobachteten Eigenschaften der Tonhöhenlinie stelle ich die folgenden weiteren Erfahrungssätze auf:

4. Auf längere stufenweise Bewegung einer Richtung erfolgt ein Sprung in entgegengesetzter Richtung;

und umgekehrt:

5. Auf einen Sprung in einer Richtung folgt stufenweise Bewegung nach der entgegengesetzten Richtung.

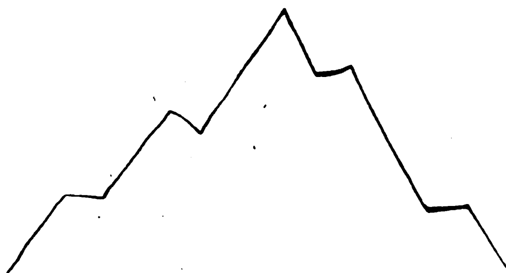
Hierzu ist zunächst zu bemerken, daß die Begriffe „stufenweise“ und „sprungweise“ anders aufgefaßt werden müssen als in der Harmonielehre, wo man unter stufenweiser Bewegung ausschließlich

[1]) Die Schreibweise entspricht dem Original.

die in Sekundenschritten versteht, während vom Intervall der Terz angefangen jeder Schritt als „Sprung“ bezeichnet wird. Hier sind die Begriffe relativ zu nehmen und ob man den Terzen-, vielleicht sogar gelegentlich den Quartenschritt zur stufen- oder sprungweisen Bewegung zu rechnen hat, entscheidet der Zusammenhang, d. h. die Einbettung dieses Intervalls in die es umgebenden anderen. Unter Sekunden wird die Terz ein Sprung sein, unter Sexten und Septen ein Schritt.

Melodiestellen, welche reine Akkordzerlegungen darstellen, scheiden von der Betrachtung aus; denn hier wird die Linie allzusehr von den Intervallverhältnissen der Harmonie beeinflußt. Nicht so, wenn die Akkordzerlegung nicht mehr rein, sondern durch Einfügung harmoniefremder Töne verschleiert erscheint. Über das rein Harmonische dieser Melodien wird später (Kap. VI) zu sprechen sein. Hier interessiert uns vorerst die Bewegung.

Im allgemeinen erfolgt die Rückbewegung in entgegengesetzter Richtung bis ungefähr an die Grenze, von welcher die ursprüngliche Bewegung ausgegangen ist. Doch ist es nicht notwendig, daß die Tonhöhenlinie ununterbrochen erscheint, was
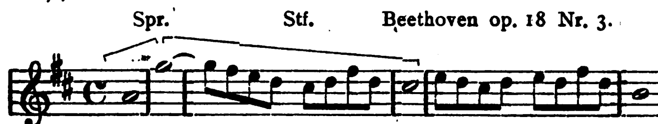


wieder eine gewisse Starrheit in das System bringen würde. Vielmehr wird sie durch Haltepunkte, ja vielleicht auch gelegentlich durch kleine Rück-

bewegungen entgegen der Hauptrichtung, unterbrochen werden. Namentlich gilt das von den Sprüngen. Es wird also einer durchschnittlich stufenweisen Bewegung in einer Richtung über 1 1/2 oder 2 Oktaven nicht etwa ein Sprung von 1 1/2 oder 2 Oktaven folgen, sondern diese große Strecke wird in zwei oder drei kleinere Sprünge geteilt werden. Die auf- und absteigenden Äste der Wellenlinie erhalten dadurch vorstehende terassenförmige Gestalt.

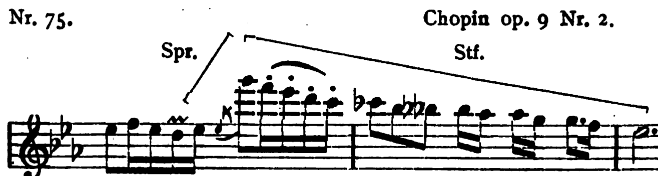
Also nochmals kurz gesagt: Nicht das Abwechseln der Richtungen, sondern das Abwechseln von stufen- und sprungweiser Bewegung ist das Wesentliche der Erscheinung, welche ich mit der Elastizität der Körper vergleichen und melodische Elastizität nennen möchte. Wie eine Spiralfeder, welche ich aufgerollt habe, zusammenschnellt, wenn ich sie wieder loslasse, so erscheint mir in seiner Wirkung der Sprung in entgegengesetzter Richtung nach stufenweiser Bewegung.

a) Auf Sprung folgt Stufenbewegung.
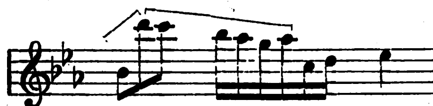
Nr. 74.



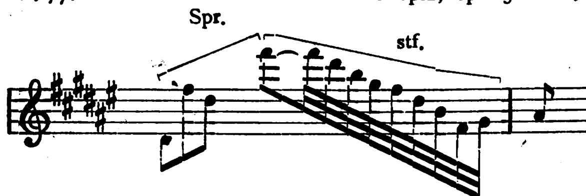
Nr. 75.
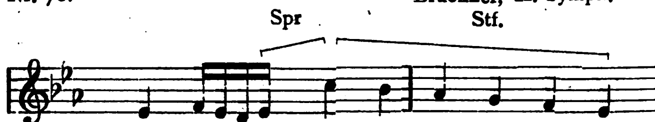


Nr. 76. Spr. Stf. Chopin, op. 9 Nr. 2.
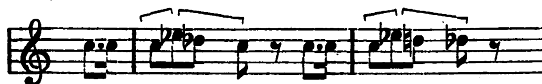


Nr. 77. Chopin, op. 15 Nr. 2.
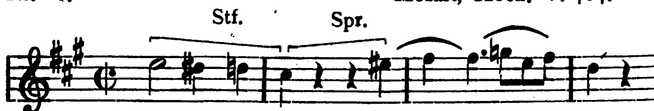


Nr. 78. Bruckner, II. Symph.
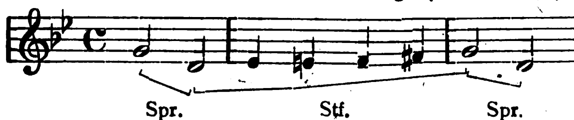


Nr. 79. Schubert, op. 166.



Nr. 80. Mozart, Köch. V. 464.



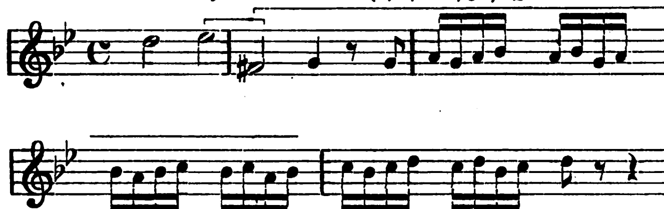
Nr. 81. Mozart, Fuge (Köch. V 154).



Anmerkung: Aus drucktechnischen Gründen wird in den folgenden Beispielen der Richtungswechsel in der Tonhöhenlinie nicht mehr angezeigt.
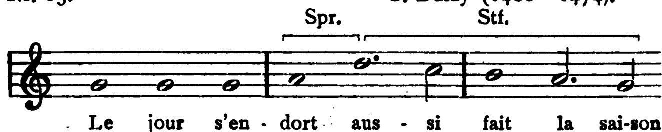
Nr. 82.

Joh. Chr. Monn (1717—1750) Quartuor 2.



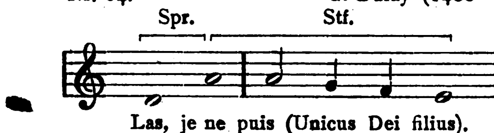
Nr. 83.

G. Dufay (1400—1474).
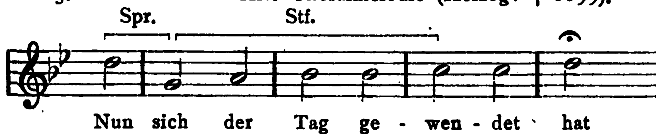


Nr. 84.

G. Dufay (1400—1474).



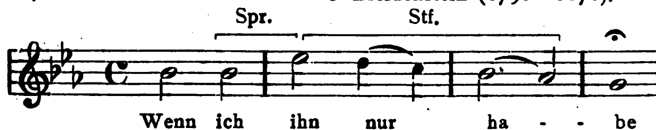
Nr. 85.

Alte Choralmelodie (Herzog? † 1699).
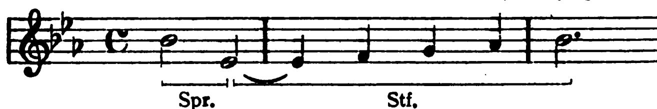


Nr. 86.

C. Breidenstein (1796—1876).
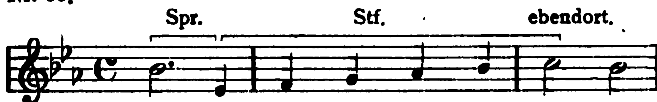


Nr. 87.

G. Mahler, 2. Symph.
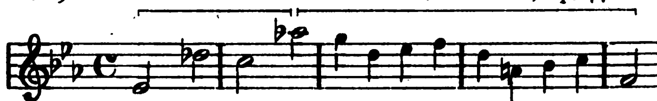


Nr. 88.
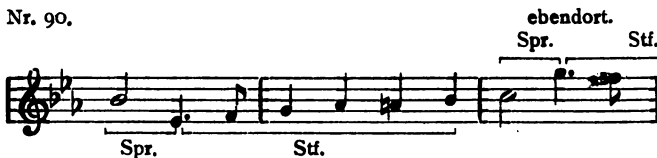


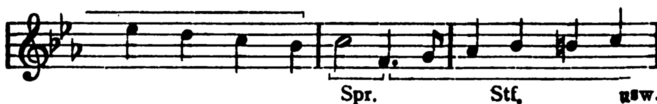
Nr. 89.

R. Schumann, op. 44.



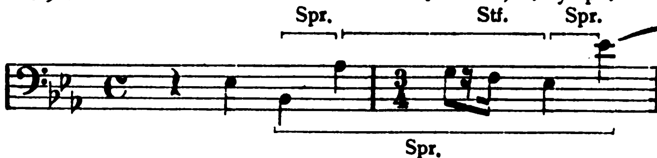
Nr. 90.
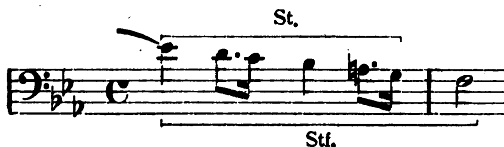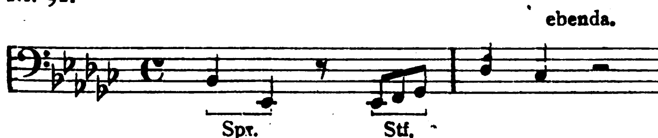




Nr. 91.

G. Mahler, 8. Symph.

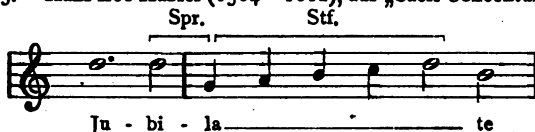




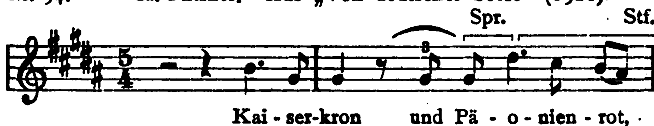
Nr. 92. ebenda.
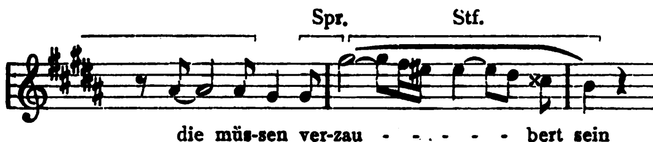


Nr. 93. Hans Leo Haßler (1564—1612), aus „Sacri Concentus".



Nr. 94. H. Pfitzner. Aus „Von deutscher Seele" (1921).
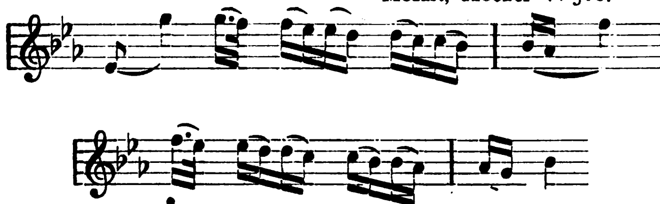




Eine wahre Fundgrube für Wendungen, die melodische Elastizität zeigen, sind die langsamen Sätze (besonders ihre Schlußwendungen) bei Mozart.
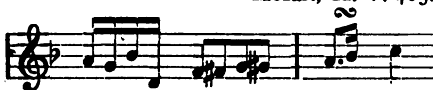
Nr. 95.

Mozart, Köchel V. 516.
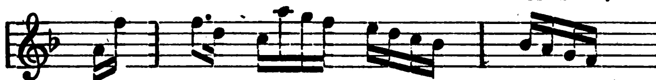


Nr. 96.

Mozart, K. V. 465.
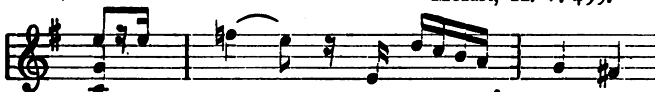


Nr. 97.

ebendort.
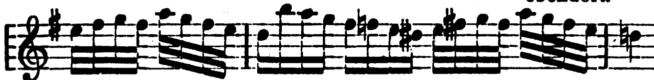


Nr. 98.

Mozart, K. V. 499.
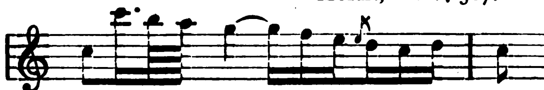


Nr. 99.

ebendort.
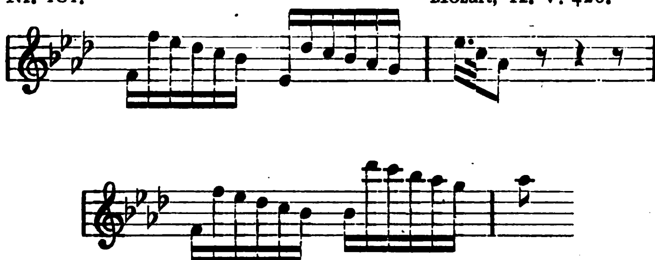


Nr. 100.

Mozart, K. V. 387.



Nr. 101. Mozart, K. V. 428.
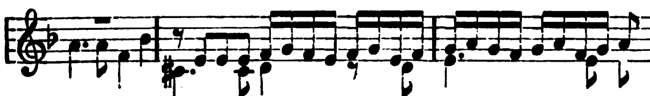


In Beispiel 75 beachte man, wie der Komponist die stufenweise Rückbewegung nach dem Dezimensprunge gleichsam bis zur Neige auskostet, wie er nicht genug davon bekommen kann und ihr Ende durch Einschiebung chromatischer Stufen, durch Tonwiederholung der letzten Stufen und endlich noch durch Punktieren des letzten Sechszehntels immer weiter hinausschiebt, wie etwa ein Feinschmecker einen guten Wein ganz langsam in kleinen Schlücken trinkt und auf der Zunge wiegt, ehe er ihn hinunterschluckt!

Man beachte ferner die auffallende Aehnlichkeit im Bau zwischen diesem Beispiel und Beispiel 95 (sogar die Tonart stimmt überein!).

Aber auch viele andere der angeführten Beispiele zeigen große Aehnlichkeit der Struktur; es ist interessant zu sehen, wie das Gesetz, obgleich ich Beispiele aus den verschiedensten Zeitepochen und von den verschiedensten Köpfen gewählt habe, durchschlägt. (Vgl. Beispiele 85, 87, 88, 90, 92, 93 [!]); vgl. ferner Beispiel 82 mit folgendem:
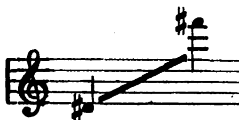
Nr. 102.

Mozart, Requiem.



(Wenn auch dort auf zwei Stimmen verteilt.)

Für Beispiel 77 gilt, was über die Relativität der Begriffe „sprung-“ und „stufenweise“ Bewegung gesagt wurde. Neben dem außergewöhnlich großen Sprung
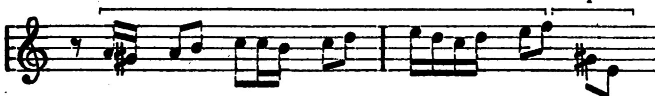


welcher, wie ebenfalls oben erwähnt, durch die beiden eingeschobenen Achtelnoten unterbrochen (g e k e r b t) erscheint, wirken die folgenden Terzen — sogar eine Quarte — wie stufenweise Bewegung. Ist dagegen der Sprung klein, so muß die Rückbewegung wirklich stufenweise, eventuell sogar chromatisch erfolgen (Beispiel 79, 80).

Nun noch einige Beispiele für die umgekehrte Ablaufsform:

B) Auf Stufenbewegung folgt Sprung in entgegengesetzter Richtung.
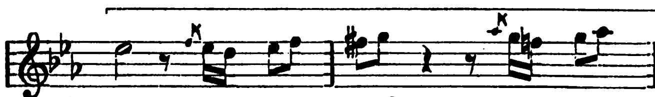
Nr. 103. **J. S. Bach, W, K. I.**

stf. Spr.
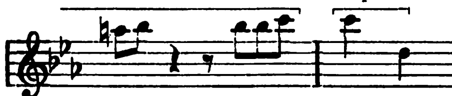


Nr. 104. **Mozart, K. V. 432.**

stf.
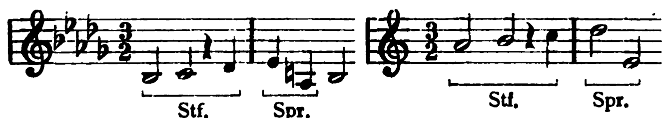


Spr.



Nr. 105. J. S. Bach, W. K. II.
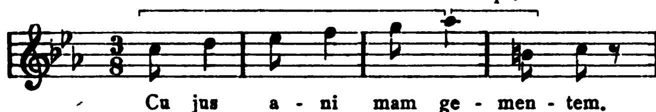
Nr. 106. Max Reger, Orgelfuge aus op. 69

Auffallend ähnlich:



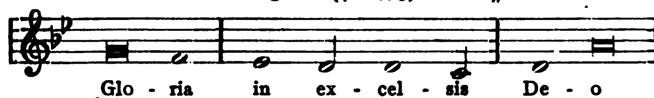
Nr. 107. G. B. Pergolesi (1710—36), Stabat mater.

Stf. Spr.
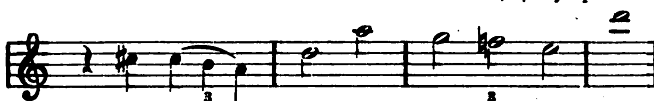


Nr. 108.

Okeghem († 1495) Missa „le serviteur“.
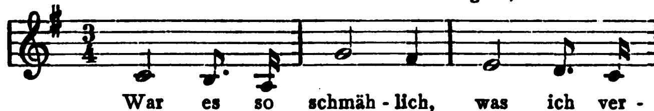


Nr. 109.
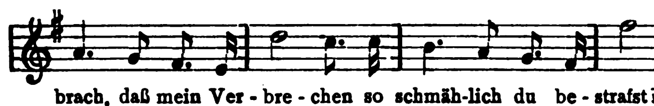
A. Bruckner, 4. Symph.



Nr. 110.
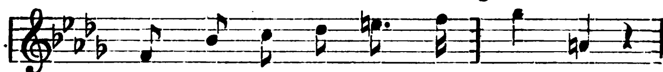
R. Wagner, Walküre.





Nr. 111.

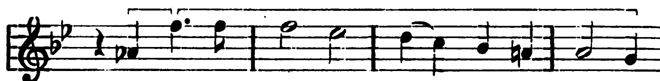
Arnold Schönberg, Gurrelieder.



Triebst mich aus der letz - ten Frei - stadt.

Nr. 112.

ebendort.



mit To - ves Lä - cheln leuch - ten die Ster - ne.

Nr. 113.

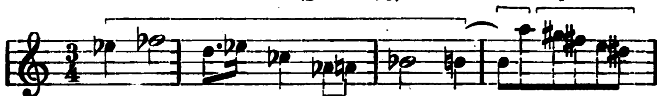
A. Schönberg. Pierrot Lunaire.



kratzt Pier - rot auf sei - ner Brat - sche.
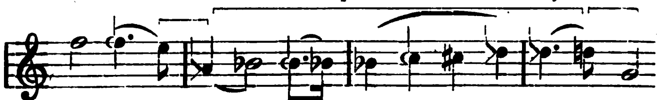
Nr. 114.

Paul Hindemith (geb. 1895), Violinsonate op. 11.
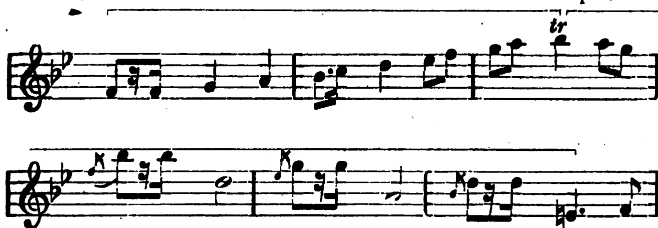


Nr. 115.

Alois Hába (geb. 1896), op. 7.
Streichquartett im Vierteltonsystem.
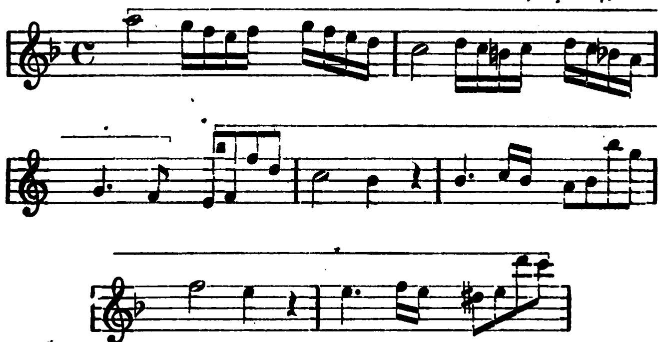


Terassenform (Einkerbung) des Sprunges wird häufiger dort zu finden sein, wo sich der Sprung über ein großes Intervall erstreckt:

Nr. 116. Chopin.



Nr. 117. Beethoven, op. 24.



(In Beispiel 117 erscheint nicht bloß die sprungweise Rückbewegung, sondern auch die stufenweise Ausgangsbewegung gekerbt.)

Die Stellen der Einkerbungen erscheinen nicht willkürlich, sondern sind, neben rhythmischen, von *harmonischen* Rücksichten diktiert. Darüber später mehr. (Kap. VI.)
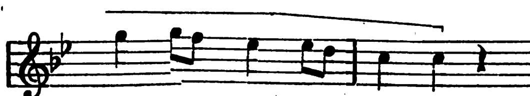
Wie die meisten Beispiele zeigen, geht mit der melodischen Elastizitat auch *rhythmische Elastizität* Hand in Hand, d. h.: auch im Rhythmus tritt gleichzeitig mit dem Sprung- und Stufenwechsel ein Wechsel der Beweglichkeit ein, und zwar in der Regel so, daß der sprungweisen Be-

wegung lange Notenwerte (langsame Bewegung), der schrittweisen kurze Notenwerte (schnelle Bewegung) entsprechen. (Vgl. in diesem Sinne Beispiele 74, 76, 77, 81, 82, 84, 87, 88, 89, 90, 92, 95 usw.)
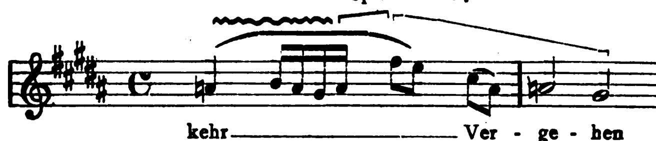
Zu Beispiel 75 und 78 wäre einer sehr interessanten Erscheinung Erwähnung zu tun, die Kurth[1]) mit dem von ihm sehr treffend aufgestellten Terminuns der „Schleuderbewegung" festhält. Es ist, als ob zu dem „Wurf" des großen Intervalls, von welchem aus dann das stetige Zurückrollen erfolgt, mit einer sammelnden, vorbereitenden, abzielenden Schleuderbewegung ausgeholt werden sollte. Diese liegt bei den vorgenannten Beispielen in dem dem Sprung vorausgehenden Doppelschlag. Auch sonst bedient sie sich meistens dieser oder einer ähnlichen Figur.

Nr. 118. Mozart, K. V. 550.





Nr. 119. Wagner, Tristan.



---

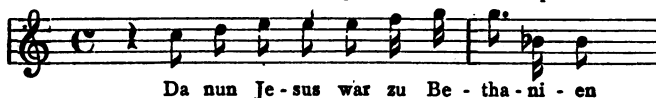
1) Ernst Kurth, „Grundlagen des linearen Kontrapunktes" S. 26ff.

In Beispiel 118 hat man mehr das Gefühl des Anrennens, Anstürmens; jedenfalls auch der zum Schwung, Sprung oder Wurf ausholenden, vorbereitenden Bewegung. Ganz richtig verweist Kurth die Unzulänglichkeit einer Erklärung dieser Figur vom Harmonischen her, also durch „Wechselnoten", aus der Theorie der Melodik und setzt an ihre Stelle die weit sinnfälligere und richtigere der Bewegungsenergie als genetisches Hauptelement der Melodie. (Vgl. dazu auch Beispiele 99, 103.)

Folgend den Modulationen der menschlichen Stimme, welche wir beim Sprechen heben und senken, erscheint der Wechsel von Sprung und Schritt häufig im Sprechgesang (Rezitativ):
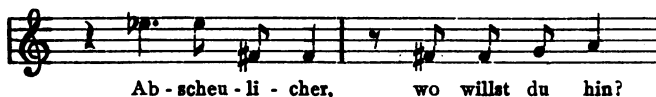
Nr. 120.

J. S. Bach, Matthäuspassion.
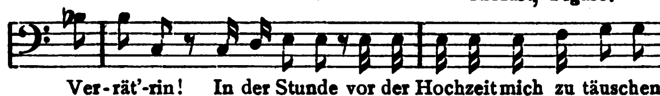


Nr. 121.

Beethoven, Fidelio.



Nr. 122.

Mozart, Figaro.



Wie aber schon angedeutet wurde, wird der Wechsel von Sprung und Schritt häufig stark beeinflußt durch die harmonischen Ereignisse, welche

zwar unwesentlich sind für die großen Richtungslinien und Grenzpunkte, nicht aber für die kleinen Teilstriche, bei deren Gestaltung sie als gewichtige Komponente mitwirken, indem sie sich einerseits der freien Auswirkung der reinen Linie in den Weg stellen, andererseits ihr aber auch willkommene natürliche Ruhepunkte bieten. So gestaltet sich ihre Mitwirkung zugleich zu einer positiven und negativen, zu einer fördernden und hemmenden. Fast alle angeführten und anzuführenden Beispiele für den Wechsel von Sprung und Schritt sind zugleich Beispiele für die Einwirkung der harmonischen Erscheinungen auf die melodische Linie.

Wir sehen in dem Rezitativ aus Mozarts „Figaro" (Beispiel 122), wie die Harmonietöne des Dominantseptakkords von F-dur im aufsteigenden Ast die glatte Fortschreitung der Linie hemmen, diese zum Verweilen zwingen. Die harmonisch unwesentlichen Töne erscheinen nur einmal, die harmonisch wesentlichen vom „c" an alle wenigstens zweimal, das „e" sogar siebenmal. Die Kraft der Harmonie steht gegen die Kraft der Melodie — der „melodischen Elastizität" in diesem Falle —, beide haben das Streben, sich durchzusetzen, und beide setzen sich auch wirklich durch, aber nicht ungebrochen, nicht, ohne, die eine an die andere, ihren Tribut geleistet zu haben. Zwei divergierende Komponenten geben eine im Mittel liegende Resultierende, genau wie in der Physik und auch wie im Leben, wo wir eine solche Resultante einen „Kompromiß" nennen.

In Beispiel 74 sehen wir das harmonisch wichtige „cis" — es ist Leitton und daher der exponierteste, bestimmendste Ton, ebenso wie in dem eben erwähnten Rezitativ das siebenmal wiederholte „e" — den Fluß der Linie aufhalten. In Beispiel 79, welches ich wählte, um zu zeigen, daß dem kleineren Sprung der Terze die Rückbewegung in den möglichst kleinsten Schritten entspricht, sprechen,

wie man sieht, bei der Wahl von Diatonik und Chromatik die harmonischen Grenztöne ein wichtiges, ja das letzte Wort. In allen Fällen, wo wir die auf- oder absteigende Linie, im Sprung oder Schritt, abgestuft sahen, war die Wahl der diese Abstufungen (Terassen, Einkerbungen) bildenden Töne ausschließlich von harmonischen Einflüssen diktiert. Kurz: Wir sehen, daß die rein linearen Erscheinungen der Melodie durch die Ausstrahlungen der Harmonie beeinflußt, abgelenkt, abgebogen werden. Diese Einflüsse sollen im folgenden näher untersucht werden.

VI.

Die Melodie im Lichte der Harmonik.

Wir gehen nochmals von der Tatsache aus, daß die Verbindung mehrerer voneinander verschiedener Töne, je nachdem ob sie nacheinander oder miteinander erklangen, zu den beiden musikalischen Grundphänomenen der Melodie und der Harmonie geführt haben. Der stete Ausbau und die fortschreitende Entwickelung beider Arten fanden ihre höchste und kunstvollste Ausdrucksform im polyphonen Satz, wo mehrere Stimmen wie die Spieler und Gegenspieler einer dramatischen Handlung zu gleicher Zeit miteinander (Harmonie) als auch gegeneinander (Kontrapunkt) agierten. Dieses Doppelwesen der Tonsprache bildet bis auf den heutigen Tag und auch in alle Zukunft hinaus den Kern des musikalischen Ausdrucks, bald nach der ersten (Schubert, Weber, Chopin, Verdi, Puccini), bald nach der zweiten (Bach, Händel, Brahms, Reger)

Seite hin gravitierend, bei den Meistern der klassischen Periode, allen voran Mozart, zu wundervollstem Ebenmaß vereinigt.

Nun ist es aber klar, daß sich Melodik und Harmonik nicht selbständig und voneinander unabhängig entwickelten, vielmehr sich gegenseitig beeinflußten, befruchteten, voneinander ebenso Nahrung gewannen wie einander Nahrung gaben. Aus den anfänglichen Unisonogesängen und Monodien einer- und der oft einseitig gepflegten, zur Künstelei verleitenden Kontrapunktik andererseits ringt sich mehr und mehr das harmonische Bewußtsein los, wächst aus dem Bewußtsein zur Freude an saftiger, volltönender Mehrstimmigkeit an und führt schließlich zu einem geradezu bacchantischen Harmonientaumel, manifestiert in den Werken Johann Sebastian Bachs, des Musikgiganten, der gleich einem Meilenstein in riesenhafter Größe die gesamte bis dahin entwickelte Musikepoche abschließt und mit visionärem Blick aller zukünftigen Komposition die Wege weist.

Wenn aber eine Kunsterscheinung einen solchen Grad von Vervollkommnung erreicht hat, daß eine Entwicklung darüber hinaus, wenigstens für die jeweilige Gegenwart, unvorstellbar erscheint, dann biegt der Weg der Entwicklung ab und sucht eine andere Richtung. So geschah es nach allen Vollendern; nach Beethoven, dem Vollender des klassischen Instrumentalstils, nach Wagner, dem Vollender der musikdramatischen Idee, und eben auch nach Bach, dem Vollender des polyphonen Stils. Der Ausbau der Tasten-Saiteninstrumente, welche neben der alles beherrschenden Orgel ein kümmerliches Dasein geführt hatten und nun, allerlei Phasen der Vervollkommnung durchlaufend, rasch zur Erfindung des Hammerklaviers führten, kam dieser Entwicklung überdies entgegen. Die neuen Möglichkeiten lenkten die Komponisten von der vokal-

polyphonen Satzweise, welche bis dahin alle Gattungen der Komposition beherrscht hatte, ab und schufen einen freieren, das Joch asketisch strenger Stimmführung abschüttelnden Intrumentalstil. Beweglichkeit, Bewegungs f r e i h e i t war sein Hauptmerkmal. Die Anzahl der Stimmen, an welcher die Alten auch bei den Instrumentalwerken so ängstlich festgehalten hatten, wurde willkürlich verändert, unterbrochen, aufgehoben. Als bewegliche Begleitfiguren verzichteten Mittelstimmen auf ihr altehrwürdiges thematisches „Stimmrecht" zugunsten einer führenden, alleinherrschenden, melodietragenden Oberstimme; und diese selbst wandte sich vom Vorbild der menschlichen Stimme immer mehr ab und machte, der braven schrittweisen Bewegung satt, tolle, ungebärdige Sprünge, wie ein Stadtkind, das, auf die grüne Wiese geführt, sich der neuen ungewohnten Freiheit erfreut. Die stets wachsende Technik vollends der Instumente und der Spieler reizten die Komponisten zu neuen Exkursionen. Der nachdenklich versonnene Ernst des polyphonen Stiles, von welchem sich sogar die Tänze nicht hatten frei machen können, wich einer kindlich-fröhlichen, auf das Spielerisch-Technische gerichteten brillanten Spielfreudigkeit. Das war der neugeschaffene Instrumentalstil, geschaffen und gepflegt von den Meistern der Mannheimer Schule und zur höchsten Entfaltung gebracht durch J o s e p h H a y d n. Er schuf die großen Instrumentalformen, welche das Gerüst bildeten der Symphonien, Sonaten, Quartette bis in die neueste Zeit, so verschieden auch der Inhalt war, welchen seine Nachfolger in die Form gossen. An seinen Namen aber knüpft sich auch die klassische Instrumentalmelodie, und darum ist er für uns als Melodiker wichtig. Es war die den Spuren der Harmonie folgende, an ihr sich emporrankende, aus ihr erbaute und durch sie genährte, es war die h a r m o n i s c h e M e l o d i e.
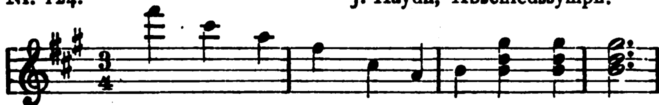
Was so ein einziger Dreiklang an Melodien in sich barg, je nachdem wie man ihn zerlegte und rhythmisierte! Die ganze, reiche Gefühlswelt, welcher Musik nur immer Ausdruck verleihen kann, ließ sich darin erschöpfen. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert haben ihm tausenderlei Gestalt abgewonnen und Größe und Erhabenheit, Heiterkeit, tiefsten Schmerz und ausgelassensten Übermut in das Gefäß des Dreiklangs gegossen.

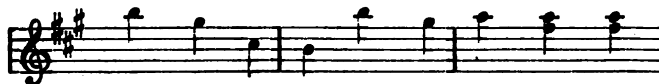
Nr. 123.

J. Haydn (L'ours).



Nr. 124. J. Haydn, Abschiedssymph.
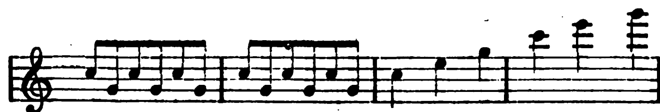




Nr. 125.
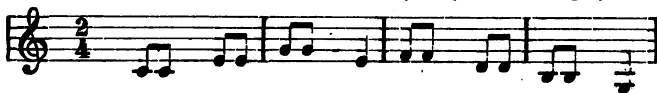
J. Haydn, Symph.
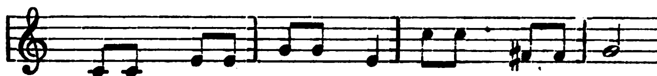




Nr. 126.

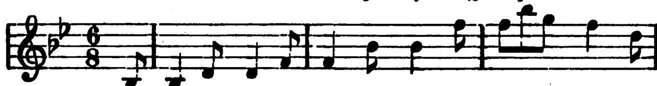
J. Haydn (Paukenschlag-S).
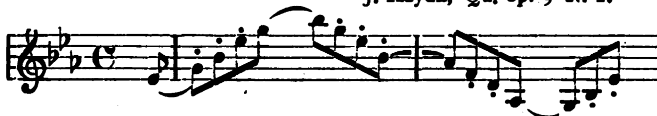




Nr. 127.

J. Haydn, Qu. op. 1 N. 1.
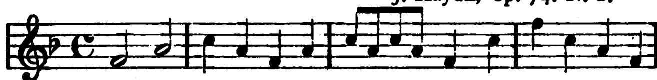


Nr. 128.

J. Haydn, Qu. op. 9 N. 2.
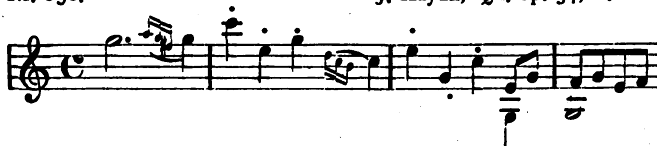


Nr. 129.

J. Haydn, op. 74. N. 2.
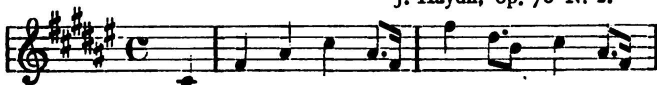


Nr. 130.

J. Haydn, Qu. op. 54, 2.
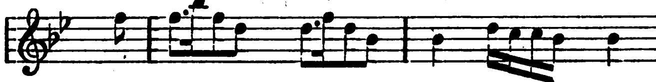


Nr. 131.

J. Haydn, op. 76 N. 2.
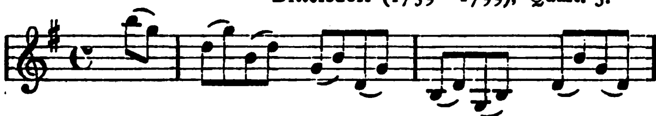


Nr. 132.

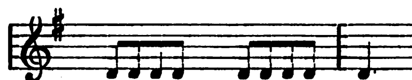
Carl Stamitz (1746—1801), Symph. op. 13.



Nr. 133.
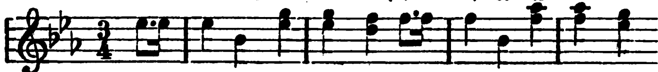
Dittersdorf (1739—1799), Quart. 3.
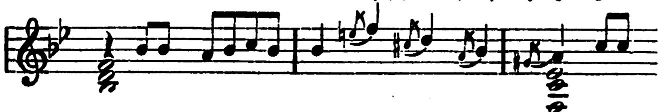




Nr. 134.
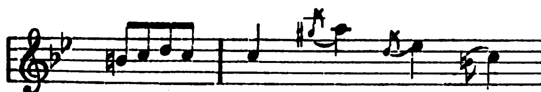
J. Holzbauer (1711—1783), Quintett.



Nr. 135.
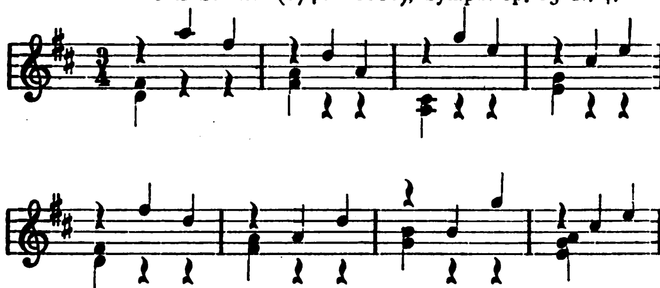
Chr. Cannabich (1731—1798), Symph. 5.
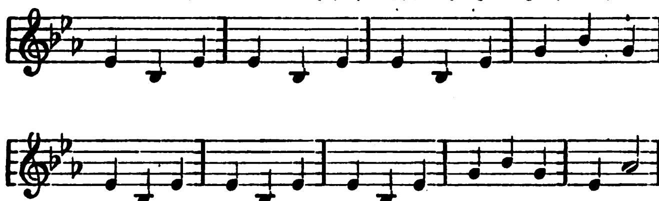




Nr. 136.

Carl Stamitz (1746—1801), Symph. op. 13 N. 4.
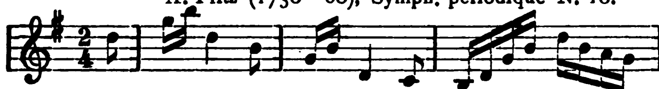


Nr. 137.

Joh. Stamitz (1717—57), Symph. op. 4 N. 4.
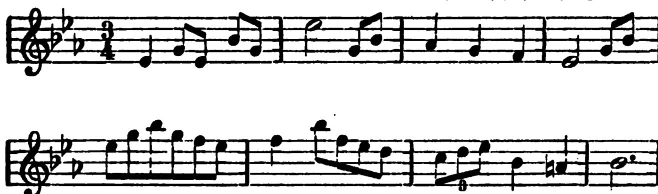


Nr. 138.

A. Filtz (1730—60), Symph. périodique N. 10.
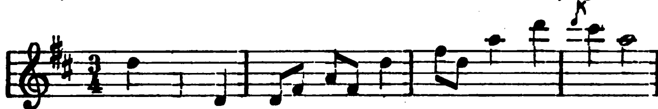


Nr. 139.
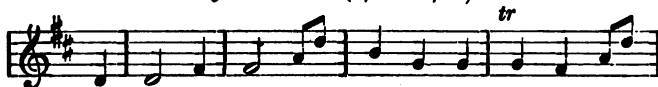
G. M. Monn (1717—1750), Symph.
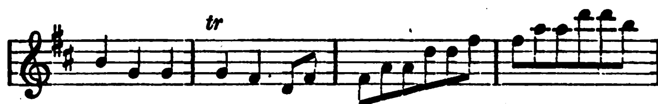


Nr. 140. G. M. Monn, Symph.

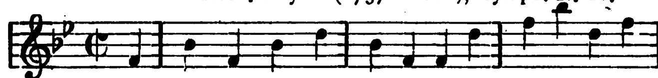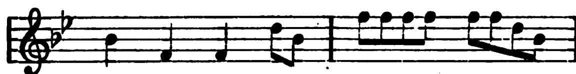


Nr. 141. J. Chr. Mann (1726—1782), Divertimento.
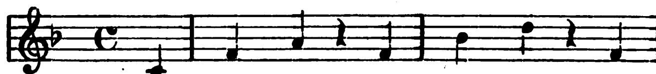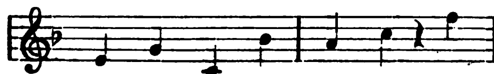




Nr. 142. Mich. Haydn (1737—1806), Symph. N. 28.





Nr. 143. Mich. Haydn, Symph. 46.
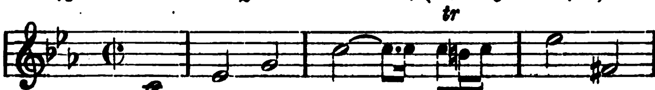




Es läßt sich freilich nicht leugnen, daß die meisten dieser harmonischen Melodien etwas Unpersönliches, untereinander klischeehaftes haben, etwas, was den Gedanken an Massenproduktion, an ein zwar hochtalentvolles, aber nicht von höchster Inspiration diktiertes Spielen mit den Tönen nahelegt. Es war eben ein gänzlich neues, unbebautes Feld und die Meister tummelten sich freudig und sorglos darin, wenig bekümmert um das Privileg der „Originalität". Es würde gewiß oft recht schwer zu entscheiden sein, ob eines dieser Harmoniethemen von Haydn — und zwar von Joseph oder Michael — oder von einem Meister aus der Mannheimer Schule, und von welchem, stamme; so viel Herzerquickung uns auch der große Vater Haydn bringt, da wir nur ihn, die anderen aber kaum kennen und so geneigt sind, den ganzen Ertrag seiner Zeit als aus seinen Händen kommend, hinzunehmen.

Weit saftiger, quellender ist bereits Mozarts Melodik auch dort, wo sie an der harmonischen Bildung festhält. Obwohl scheinbar aus denselben Bausteinen — wieder sind es vorwiegend die Dreiklangstöne — geschaffen, haben seine Melodien doch eine positivere Farbe, ein schärferes Profil, eine größere Dichte, ein größeres spezifisches Gewicht des Stimmungsgehaltes. Mozarts Traurigkeit ist trauriger als die Haydns, seine Freude freudiger, seine Seligkeit seliger.

Nr. 144. Mozart, Quart. (K. V. 499).
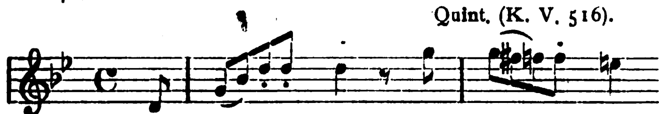


Nr. 145. Quint. u. Bl.-Seren, (K. V. 388 u. 406).
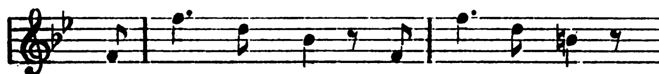


Nr. 146.

Quint. (K. V. 516).



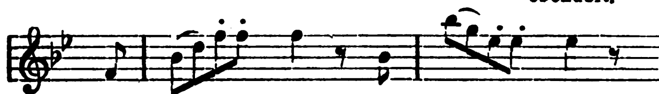
Nr. 147.

ebendort.
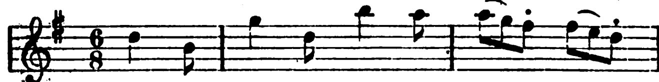


Nr. 148.

ebendort.
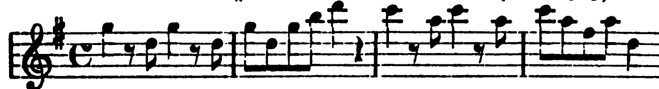


Nr. 149.

ebendort.
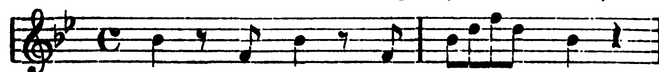


Nr. 150.

„Eine kleine Nachtmusik" (K. V. 525).



Nr. 151.

Div. f. 2 Klar. u. Fagott (K. V. Anh. 229).



Nr. 152.

Son. (K. V. 570).
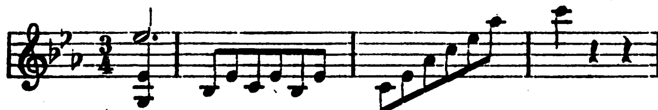


Nr. 153.

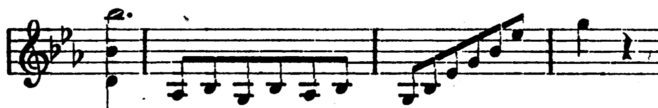
Symph. (K. V. 543).



Nr. 154.

ebendort.
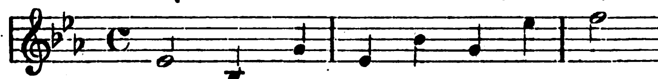




Nr. 155.

Symph. (K. V. 76).
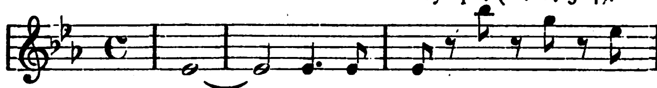


Nr. 156.

Violinkonzert (K. V. 268).
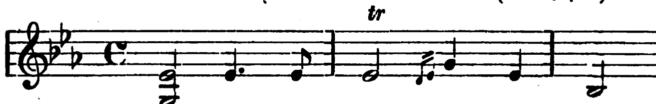


Nr. 157.

Konzertante Symph. (K. V. 364).
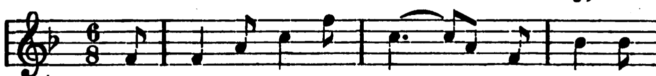


Nr. 158.

Klavierkonzert (K. V. 482).



Nr. 159.
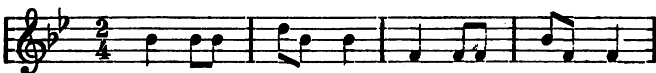
K. V. 596.



Komm, lie - ber Mai und ma - che die Bäu - me

Nr. 160.

Don Giovanni.



Auch Schubert steht noch ganz im Banne der harmonischen Melodie. Weniger in den Liedern, welche, weniger instrumental als sanglich erfunden, die schrittweise Bewegung bevorzugen und überdies der musikalischen Deklamation schon breiten Raum geben. Dennoch finden wir auch hier (und gerade unter den bekanntesten) harmonische Melodien.

Schubert:

Nr. 161.

Das Wandern.



Das Wandern ist des Mül - lers Lust, das Wan - dern
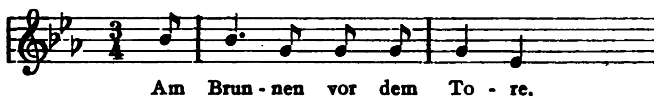
Nr. 162.

Wohin?



Nr. 163.

Der Lindenbaum.



Nr. 164.
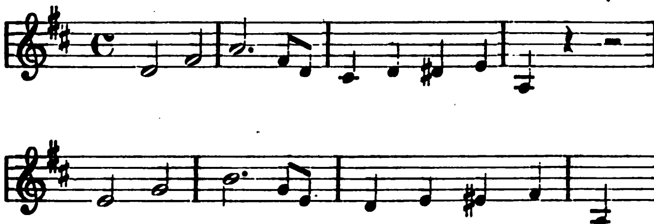
Die Forelle.



Vollends aber weisen die Instrumentalwerke harmonische Melodiebildung auf:

Nr. 165.

Violinsonate.
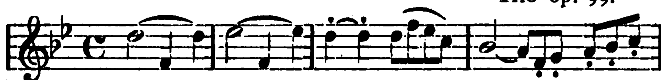


Nr. 166.

Impromptu.



Nr. 167.

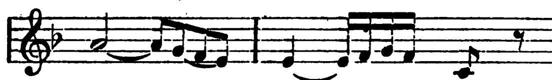
Trio op. 99.



Nr. 168.
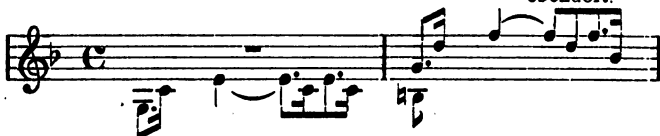
Oktett op. 166.
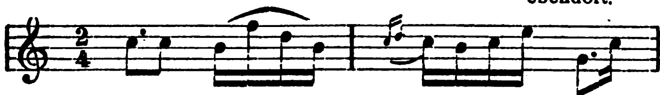




Nr. 169.

ebendort.



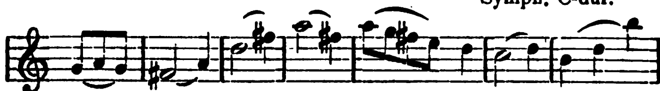
Nr. 170.

ebendort.

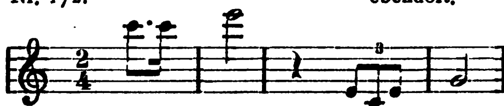


Nr. 171.

Symph. C-dur.



Nr. 172. ebendort.



Eines der großartigsten Dreiklangsthemen tritt uns in Beethovens „Eroica“ entgegen:

Nr. 173. Beethoven.

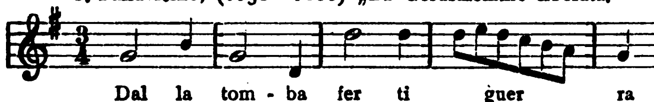


Äußerlich ganz ähnlich, und doch von ganz verschiedenem Inhalt, finden wir es in folgenden Themen:

Nr. 174. Mozart, Bastien und Bastienne.



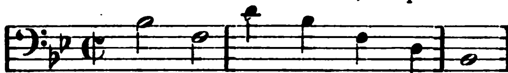
Nr. 175. C. Pallavicino, (1630—1688) „La Gerusalemme liberata.



Dem „Eroica“-Thema ähnlich an Größe und prophetischer Kraft ist das kündende Posaunenthema aus Mozarts Requiem; „Tuba mirum spargens sonum.“

Nr. 176.
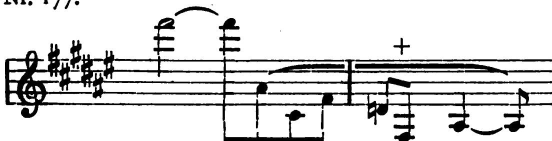
Mozart, Requiem.



Von wesentlicher Bedeutung besonders für die „harmonische“ Melodie ist es, in welcher Oktave sie einen Harmonieton erfaßt, ob sie sich auf- oder abwärts wendet. Oft hört man auch von Musikern, die recht gedankenlose Phrase: „Was haben die Meister aus den sieben Tönen der Tonleiter gemacht!“ Oder: „Wieviel Melodien kann man aus den sieben Tönen der Tonleiter machen?“ Die Meister haben (abgesehen natürlich von aller Chromatik —) ihre Melodien durchaus nicht aus sieben Tönen gemacht, wie man etwa an dem letztgenannten Beispiel ersehen kann. Man versuche, um die Grenze der „sieben“ Töne herzustellen, die beiden ersten Viertel des zweiten Taktes um eine Oktave tiefer oder die beiden letzten Töne um eine Oktave höher zu setzen! Die Töne d und d‘ sind eben zwei ganz verschiedene Töne, die nur, um das System zu vereinfachen, gleichsam einen gemeinsamen Familiennamen bekommen haben, aber verschiedene Rufnamen; und es ist nicht Schuld der Musik, sondern der bequemen Menschen, wenn sie diesen Rufnamen unterdrücken und so zu ganz falschen Schlüssen, wie dem hier gezeigten, kommen. Die Reihe der Töne ist nach beiden Richtungen unendlich (und nur in einem kleinen Ausschnitt, gewissermaßen in einem Spektrum zwischen den ultrafarbigen Tönen, erkennbar); sie ist nach beiden Richtungen fortschreitend wie die Zahlenreihe, und wie diese sich in periodischer Wiederkehr erneuernd; und so wenig wie 2 = 12 = 22 ist, so wenig ist d = d‘ = d“. So erklärt es sich, wenn etwa Richard Strauß in seiner „Domestica“, indem er sogar den

Rahmen des Ausführbaren sprengt, folgende Stelle in die Geigenstimmen setzt (S. 57 der Partitur):

Nr. 177.
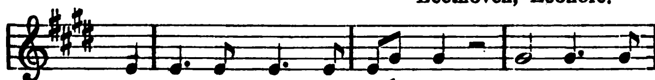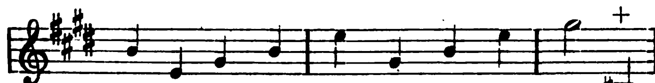


Die Geiger können wohl das kleine fis nicht greifen, aber dem Komponisten kommt es darauf an, daß die Linie verstanden werde, wie sie gedacht ist, darum verliert er weiter kein Wort an diese (natürlich in den Bläsern tatsächlich ausgeführte) Stelle.
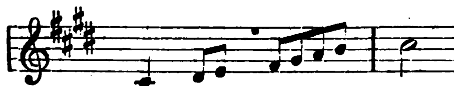
Ähnlich zeigt sich die Unzulänglichkeit der „Siebenton"theorie bei den Klassikern, wenn sie im dramatischen Gesang, oft auch als rein dramatisches Mittel für einen harmonietragenden Ton der Melodie die nächstliegende Oktave überspringen und eine entferntere aufsuchen:

Nr. 178.

Beethoven, Leonore.
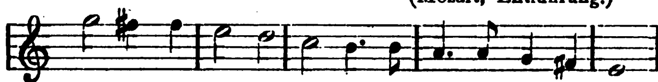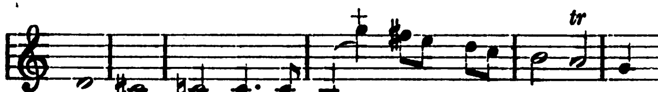






Nr. 179.

(Mozart, Entführung.)
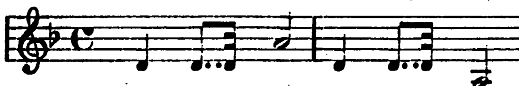




(Beispiel Nr. 178, 179: Elastizität!)

Am klarsten aber tritt die Bedeutung eines in tieferer oder höherer Oktave stehenden Tones für die gesamte Melodie dort zutage, wo beide, bei sonst gewahrter Übereinstimmung der Phrase, nebeneinander auftreten:
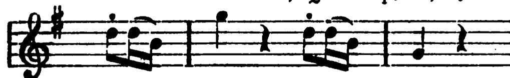
Nr. 180.

J. Haydn, Symphonie.



Nr. 181.
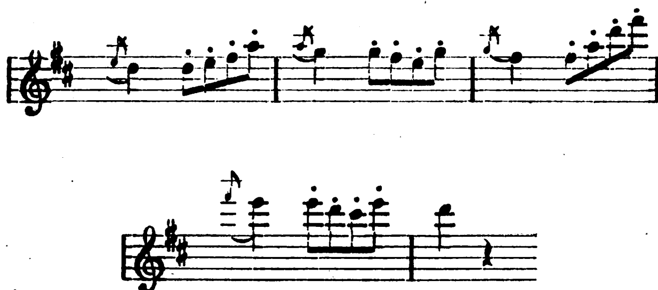
Beethoven, Quart. op. 18, 2.



Nr. 182.

Beethoven, Streichtrio op. 8.
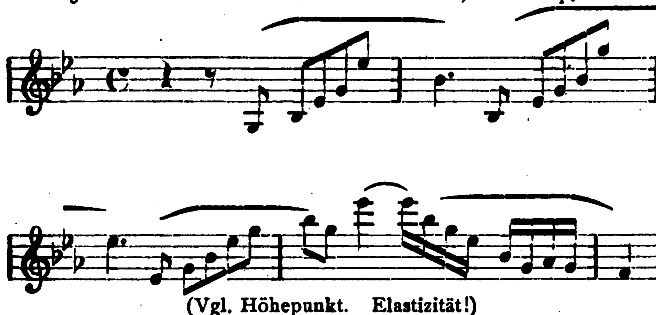




Welch ein entzückend genialer Einfall für sich allein ist die launige Variante in der höheren Oktave!

Aus den Werken der Romantik ragt eines der kühnsten, originellsten und großartigsten Dreiklangsthemen hervor, dessen 17jähriger Schöpfer, obwohl noch ganz im Klassizismus befangen, doch in diesem Werke seine geniale Eigenart wie kaum in einem anderen offenbarte:

Nr. 183. Mendelssohn, Oktett op. 20.
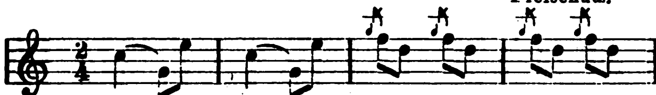


Auch Weber zeigt sich unbeschadet der gleichen äußeren Melodiewesenheit in vollster Eigenart:

Nr. 184.
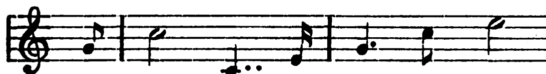


Nr. 185.
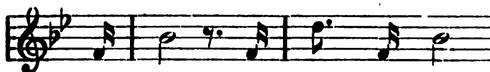


Auch Richard Wagner griff da, wo er Größe und Naturgewalt besingen wollte, zur tönenden Reinheit des Dreiklangs:
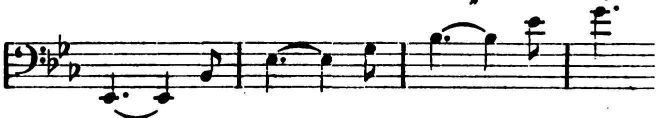
Nr. 186.



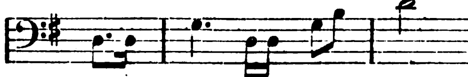
Nr. 187.
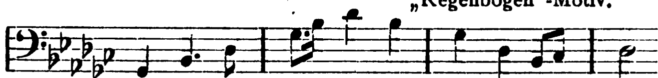


Nr. 188.



Nr. 189.
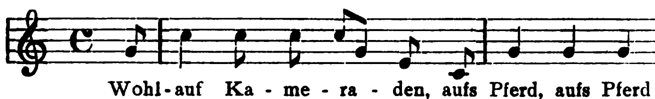


Nr. 190.
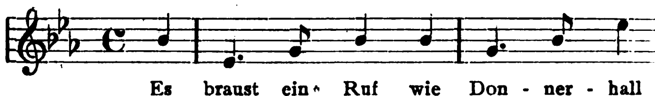


Man vergleiche die Ähnlichkeit — im Charakter — des „Schwert"motivs mit Mozarts „Tuba mirum" (Beispiel Nr. 176). Hier die „climax ascendens", dort die „climax descendens", wenn man so sagen darf. Alle diese Dreiklangsthemen zeigen Größe, bald mit herber Strenge, bald mit Milde, ja sogar Weichheit gepaart. In diesen Dreiklangsthemen liegt etwas durchaus M ä n n l i c h e s, M ä n n l i c h - K e u s c h e s, S t o l z e s, R i t t e r l i c h e s, wohl auch Kriegerisches, während die harmoniefremden Töne etwas Weiblich-Weiches in die Melodie tragen.

Wie tief und allgemein dies empfunden wird, beweisen die zahlreichen Kriegs-, Marsch- und Trinklieder der Volksliedliteratur.
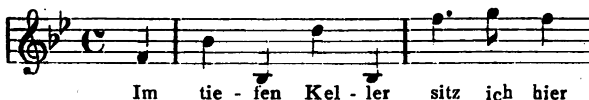
Nr. 191.



Nr. 192.



Nr. 193.



Lauter „männliche“ Lieder!

Wenn man all die angeführten Beispiele Haydns und der Mannheimer Schule, Mozarts, Beethovens, Schuberts, Mendelssohns, Webers und endlich Wagners vergleicht, so sieht man: daß trotz des gemeinsamen Melodiemittels der Akkordzerlegung die Eigenart jedes einzelnen dieser Komponisten bis aufs äußerste gekennzeichnet, seine für ihn charakteristische Kompositionsweise schon in diesen wenigen Noten aufs Schärfste umrissen ist (was für eine Welt liegt z. B. zwischen Webers „Oberon“ und der „Eroica“, die in den wenigen Dreiklangsnoten und trotz der bloßen Dreiklangsnoten charakterisiert sind!) Und man sieht ferner, wie unbewußt und unspekulativ, ganz aus der Mentalität der Tondichter geboren, diese scheinbar aus dem gleichen Stoff erzeugten Schöpfungen entstanden sind.

Mit Beethoven ist die klassische Instrumentalmelodie, deren Kennzeichen die harmonische Durchäderung ist, vollendet, und wieder biegt der Weg ab. Der Schwerpunkt des musikalischen Kunstwerkes liegt zuerst im Harmonisch-Polyphonen, gipfelt in Bach; verschiebt sich ins Melodisch-Homophone, gipfelt in Beethoven; verschiebt sich (schon mit Beethovens Spätwerken) wieder, und zwar diesmal auf ein außerhalb des musikalischen Baumaterials gelegenes Gebiet: auf die je nach der Persönlichkeit des Schöpfers differenzierte Idee des musikalischen Kunstwerkes. Wagner, Liszt, Bruckner, Mahler, Strauß erfüllen das Kunstwerk jeder mit seiner Idee (ganz schematisch: Operndrama, Programmsymphonie, Religionspathos, Transzendenz, Tonmalerei), ohne die Struktur der musikalischen Urzellen — Harmonie und Melodie — wesentlich zu verändern. Als erster Meister der nachklassischen Zeit greift Max Reger, gedanklichen Nebenströmen abhold und wieder absolutestem Musikschaffen aus dem

Vollen hingegeben, tief in diese Struktur selbst ein.

Regers Harmonik ist lange nicht verstanden, seine Melodik überhaupt geleugnet worden. Zehn Jahre vor seinem Tode nennt ihn ein sehr angesehener Wiener Musikschriftsteller in einem dicken gelehrten Buche einen „von allen Instinkten zur Musik verlassenen Autor". Und doch findet sich im gesamten Lebenswerk Regers nicht eine Harmonie, welche in den Werken der Klassiker nicht bloß denkbar, sondern nicht auch wirklich vorhanden wäre. Umgekehrt weisen die klassischen Werke Zusammenhänge auf, welche Regers Harmonik an „Modernität" erreichen, wenn nicht übertreffen[1]). Nicht eine Harmonie Regers ist in der Tat neu. Neu ist vielmehr: Der rasche und häufige Wechsel der Harmonie (eine Phase erhöhter Beweglichkeit, vgl. S. 81), die oft überraschende Wahl zweier nebeneinander gestellter Harmonien und als notwendige Folge der beiden genannten Erscheinungen das Gravitieren des Satzes zur Chromatik gegenüber der ehedem bevorzugten Diatonik. Dem tonischen Dreiklang ist nicht mehr Zeit gelassen, bis sich die Melodie in ihm ausgelebt hat. Der Pulsschlag der Musik ist rascher geworden und erheischt auch einen rascheren Wechsel der Harmonie. Wenn sich nun aber die Melodie an der Harmonie emporrankt, durch sie getragen und genährt wird: Ist es mehr als natürlich, daß sie nicht mehr Dreiklangszerlegung aufweist, da der Dreiklang ihr Ende nicht abwartet? Untrennbar mit der Harmonie verknüpft, folgt sie deren Entwicklung, die sich etwa im Regerschen Schaffen, gemäß der eben gegebenen kurzen Charakteristik der Regerschen Harmonik, dahin auswirkt: Die Melodie gestattet einen rascheren und

---

[1]) Vgl. Arnold Schönberg, Harmonielehre (Univ. Edit., Wien 1911) S. 363 ff. Ferner Dr. Hermann Grabner, „Regers Harmonik", (Verlag Otto Halbreiter, München 1920).

häufigeren Wechsel der ihr zu unterlegenden Harmonien; sie gestattet den ihr zu unterlegenden Harmonien auch die Nebeneinanderstellung anderer als der gewohnten Hauptstufen; sie scheut auch vor chromatischen Schritten, welche, durch das so erweiterte harmonische Gebiet bedingt, das Stufensystem von Dur und Moll verlassen, (also nicht bloß chromatischen Wechsel- und Hilfsnoten) nicht zurück.

In einem Thema wie etwa dem folgenden:

Nr. 194. Max Reger, op. 77 b und op. 82, 7.
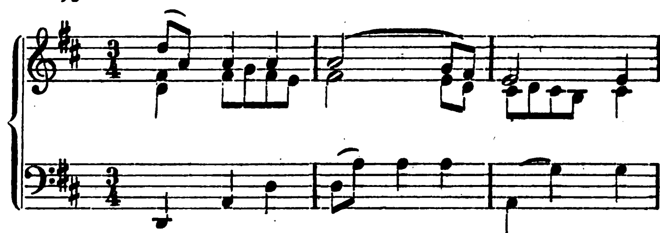
f
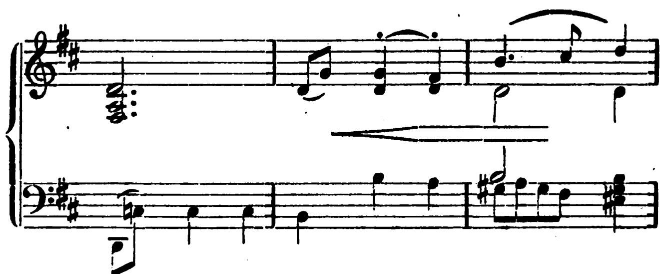
mp.
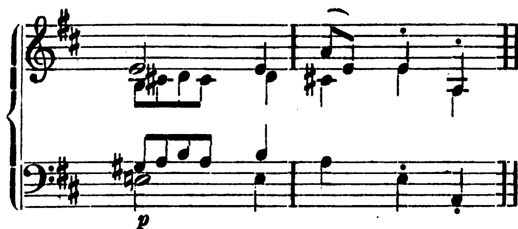
p

hätte Harmonik und Melodik gar nichts Überraschendes an sich, wenn man sich zunächst Takt 5 und 6 weg, d. h. durch zwei andere Takte ersetzt denkt, etwa so:

Nr. 195.
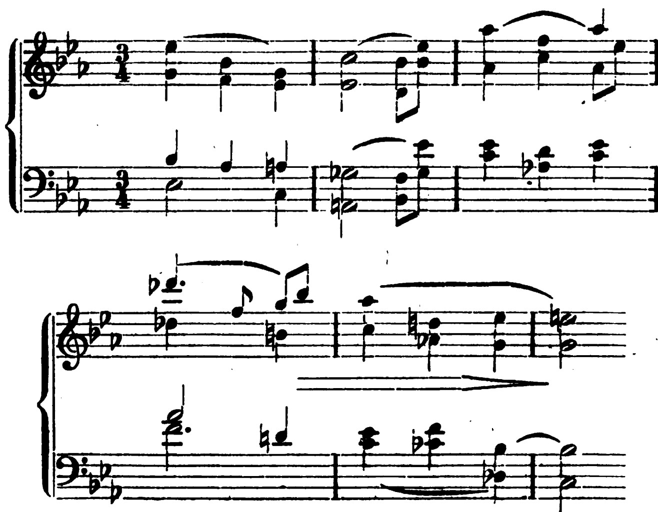






Aber diese beiden Takte sind die wahren Kuckuckseier! Das schüchterne h-moll (dur?) des 5. Taktes hätte sich so gern der vorausgehenden,
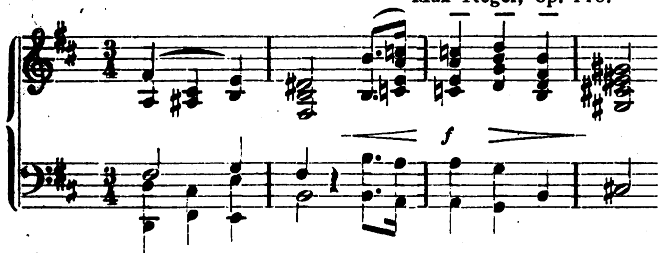
befreundeten D-dur-Gesellschaft angeschlossen, wenn ihm nicht der unartige 4. Takt mit dem „c“ im Baß einen so garstigen Blick zugeworfen hätte. Nun weiß es mit der D-dur-Gesellschaft ebenso wenig anzufangen als mit dem frechen F-dur-Nachbar zur Rechten, zu dem es doch so gar keine „inneren Beziehungen“ hat, und ist schließlich froh, daß das nachfolgende Taktpaar mit einem derbfröhlichen Wort die Situation rettet. Bei näherer Betrachtung wird man aber bald dahinter kommen, daß gerade diese zwei fremdartigen Gesichter, die so gar nicht „in die Gesellschaft passen“, dem Ganzen etwas Appartes, Pikantes verleihen (wenngleich das ganze Stück über einen oberflächlichen Plauderton nicht hinauskommt).

Um aber noch deutlicher zu zeigen, was ich zeigen will, führe ich zwei andere Themen desselben Autors an.

Nr. 196. Max Reger, op. 109.



Nr. 197.



Man sieht, die beiden Themen tragen deutlich den Stempel desselben Autors. Die Ähnlichkeit liegt aber nicht bloß äußerlich im Metrum und Rhythmus (wenn auch die Tempi verschieden sind), sondern liegt viel tiefer im Melodischen und Harmonischen. Fast nirgends (wenn wir von dem kurzen Orgelpunkt in Takt 1 und der flüchtigen Hilfsnote „b“, Oberstimme Takt 4 von Beispiel 196 absehen: nirgends) findet sich auch nur eine harmoniefremde Note; jede Melodienote wurzelt tiefinnerst im Harmonischen. Demgegenüber muß jedes Thema von Haydn oder Mozart, welche sich doch (trotz der angeführten Beispiele rein harmonischer Melodien) in der überwiegenden Mehrheit nicht ausschließlich in Harmonietönen bewegt, sondern (wie im folgenden Kapitel ausführlicher gezeigt werden wird), eine ganze Reihe harmoniefremder Noten zu Hilfe nimmt, viel komplizierter erscheinen, geschweige denn gar Bachs Melodik, bei welcher die Vorhalte nur einander jagen und Durchgänge von rücksichtslosester Härte eher die Regel als die Ausnahme bilden. Also keine harmoniefremde Note — dann sind uns wohl die Harmonien selbst „fremd?“ Man besehe sich noch einmal die beiden Beispiele. Nr. 196 enthält Dreiklänge und Septakkorde: nicht eine einzige Harmonie, die nicht auch Haydn und seine Vorgänger kannten und schrieben. Das zweite

Beispiel aber besteht überhaupt nur aus Dreiklängen, also den einfachsten Zusammenklängen, welche die Musik überhaupt kennt. Aber nicht bloß das: auch die Aufeinanderfolge dieser Dreiklänge ist eine durchaus natürliche, aus den uralten Regeln der Stimmführung herausgewachsen; nicht zwei Dreiklänge stehen nebeneinander, die ihre Zusammengehörigkeit, ihr „Recht" aufeinander, nicht durch die Wahl realer Stufen bekundeten. Wir können also den Unterschied zwischen der altklassischen und Regers Musik in melodisch-harmonischer Beziehung kurz so zusammenfassen:
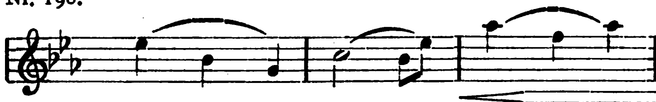
Haydn, Mozart, Schubert: Verzicht auf raschen und reichen Harmoniewechsel, melodische Ausbeutung der Harmonie.
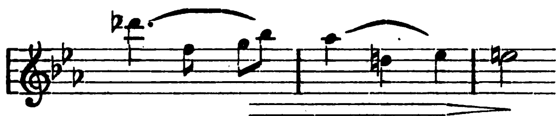
Reger: Verzicht auf melodische Ausbeutung der gleichen Harmonie, rascher und reicher Harmoniewechsel.

Darin, in dieser Formel, liegt Regers Neuheit, seine Umgestaltung der musikalischen Struktur. Das Erfassen dieser Struktur bereitet den Ohren, die lediglich an der klassischen Musik herangebildet worden sind (o über unsern Musikunterricht!) solche Unbequemlichkeit, daß sie, vor dieser zurückscheuend oder (im günstigeren Falle) durch deren Überwindung völlig absorbiert, den hinter dem neuen Ausdruck stehenden Menschen Reger überhaupt nicht gewahr werden.

Lasse ich in Beispiel 196 die Harmonien weg, so zeigt es sich, daß nicht etwa nichts übrig bleibt (wie die Leugner der Regerschen Melodik meinen), sondern etwas, was ebenso die Wesenheit der Melodie wie die Züge des Regerschen Schaffens offenbart, eben die Regersche Melodie:

Nr. 198.

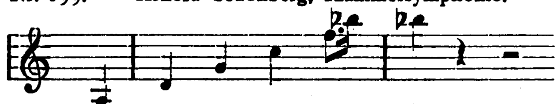




In dem schmerzlichen Aufschrei des „des“ im 4. Takte, in dem in scheuer Not erzitternden „e“ des 6. Taktes liegt Regers melodisch-harmonische Physiognomie. Man denke sich den Gang des Gedankens geradlinig durch Es-dur geführt, also etwa „d“ an Stelle des „des“ (harmonisch: VII_6 an Stelle von $\flat VII_6$) wem da die grobe Ordinärheit gegenüber der feinen, in Harmonie und Melodie versenkten Empfindsamkeit des Regerschen Ausdrucks nicht bewußt wird, dem ist nicht zu helfen.

Fast gleichzeitig mit Reger taucht eine Erscheinung auf, welche gleichfalls, und noch viel gewaltiger als dieser, an der Struktur der Musikelemente rüttelt: Arnold Schönberg. Zunächst stellt er dem bisher alleinherrschenden System der Terzenharmonien das der Quartenharmonien zur Seite. Und schon springt auch die Quarten m e l o d i e heraus.

Nr. 199. Arnold Schönberg, Kammersymphonie.



Mir scheinen allerdings dieser Melodie, wenngleich sie als Ausstrahlung der neuen Harmonie auftritt, die Merkmale der inneren Notwendigkeit, der d i c h t e r i s c h e n E i n g e b u n g, wie sie etwa das gleichfalls rein harmonische Thema des Mendelssohn-Oktetts (Beispiel 183) zeigt, zu fehlen. Der Gedanke an Gewolltes, Konstruiertes drängt sich auf. Ob eine spätere Zeit, indem sie etwa die von Schönberg ausgehenden starken Impulse in sich aufgenommen hätte, anders empfinden wird?

VII.

Harmoniefremde Töne als Melodiebildungsmittel.

Arnold Schönberg behauptet in seiner Harmonielehre, daß es harmoniefremde Töne nicht gebe. Er sagt: „Es ist eigentümlich, daß es noch niemandem aufgefallen ist: Die Harmonielehre, die Lehre von den Harmonien, befaßt sich mit harmoniefremden Tönen! Harmoniefremde Angelegenheiten gehören doch so wenig in ein Lehrbuch der Harmonie, wie medizinfremde — bezeichnender Weise gibt es dieses Wort nicht — in ein Lehrbuch der Medizin . . ."

Das scheint mir nicht richtig. Denn „harmoniefremd" heißt doch nicht der Lehre von den Harmonien fremd, wie es aufgefaßt werden müßte, wenn sein Platz im Lehrbuch von den Harmonien strittig und der Vergleich mit dem bezeichnenderweise nicht existierenden Worte „medizinfremd" wirklich stichhaltig wäre; sondern „harmoniefremd", meine ich, heißt jener einzelnen Harmonie fremd, mit welcher zugleich erklingend; Fremdkörper im Innern einer einzelnen Harmonie, eingekapselter Ton, und scheint mir daher genau so berechtigt wie der medizinische Begriff des Fremdkörpers in einer „anatomischen Harmonie", d. h. in einem wie hier klanglichen, so dort stofflichen Organismus, z. B. dem Blute, den Geweben usw. Man könnte sogar noch weiter gehen und sagen: So wie dem Begrift „fremd" hier nichts Abweisendes, Tadelndes innewohnt, da ja die harmoniefremden Töne sehr gut klingen, so braucht auch dem Begriff des Fremdkörpers im medizinischen Sinne nichts Schädliches, Verderbliches anzuhaften, ja er kann sogar mit Absicht und

zu Heilzwecken, z. B. als Injektion ins Blut, herbeigeführt worden sein. Ich würde übrigens diese beiden Vergleichsgebiete gar nicht wählen. Indes wäre das alles gar nicht der Erwähnung wert, wenn es sich nur um eine falsche Namengebung handelte. Schönberg leugnet aber das Harmoniefremdsein des „harmoniefremden" Tones.

Zunächst geht er, wozu ihn ja leider das alte Lehrsystem berechtigt und verleitet, davon aus, daß der harmoniefremde Ton ein unakkordlicher Ton sei, einer, der sich im Terzensystem des Akkordes nicht unterbringen lasse, der dadurch gezeichnet, und auch schon für das Auge eben wegen seines Herausfallens aus dem Terzensystem sofort kenntlich sei. Aber mit dem Begriff „Akkord", „terzenweiser Aufbau" usw. hat der harmoniefremde Ton gar nichts zu tun. Ob ein Ton harmoniefremd ist, kann niemals aus den Tönen des Akkordes allein entschieden werden, sondern nur aus dem ganzen Zusammenhang, in welchem dieser Akkord (Zusammenklang, mit oder ohne harmoniefremden Ton) steht. Ein solcher Zusammenklang kann entweder auf sich selbst beruhen, durch und in sich selbst ein abgeschlossener musikalischer Begriff sein; das ist der Akkord ohne harmoniefremden Ton; oder er kann durch sich selbst nicht genügend verstanden werden, sondern er bedarf dazu eines außerhalb seines Organismus, z. B. in einer nachbarlichen Harmonie, liegenden Stützpunktes; das ist der Akkord mit dem harmoniefremden Ton.

Der Akkord ohne harmoniefremden Ton gleicht dem Nominativ eines Substantivums. Ebensowenig wie der bloße Begriff „der Hut" schon einen Gedanken ausdrückt, sondern dazu einer Reihe weiterer zusammenhängender Worte bedarf, welche sich zu einem verständlichen Satz gruppieren, ebenso stellt auch der Akkord noch keinen Gedanken dar, sondern braucht dazu weitere zusammenhängende

Akkorde, die sich zu einem musikalischen Satz vereinigen. Beide aber, das Wort „der Hut" und ein Akkod, sind immerhin auf sich selbst beruhende, durch sich selbst verständliche Begriffe, welche jederzeit zum Subjekt eines Satzes gemacht werden können.

Ein Akkord jedoch, welcher einen harmoniefremden Ton enthält, gleicht einem Abhängigkeitsfall, z. B. dem Genitiv, eines Substantivums; „des Hutes". Dieser Genitiv „des Hutes" ist an sich nicht nur kein Gedanke, kein Satz, sondern er ist nicht einmal ein auf sich selbst beruhender Begriff; vielmehr ist es ein Begriff, der seinen Stützpunkt in einem Nachbarwort hat oder sucht: „der Besitzer des Hutes". Das ist der Akkord mit dem harmoniefremden Ton, der seine Stütze im Nachbarakkord hat. Und wenn dieser Nachbarakkord selbst fehlt (wie häufig der Lösungston des Vorhaltes), so will das weiter gar nichts besagen, weil wir ihn dann von selbst ergänzen, einfach gewohnheitsgemäß und indem wir von einer primitiven zu einer höheren, leichteren, gewandteren Ausdrucksform fortgeschritten sind. Apokalyptische Sätze, Anakoluthe, kurz abgekürzte sprachliche Ausdrucksformen bilden das Analogon dazu.

Nun sagt Schönberg: Die Theoreten wußten mit einer None oder einer Quarte, die als Vorhalt auftrat, nichts anzufangen, weil sich das Intervall nicht auf einen Grundton beziehen ließ, weil es den terzenweisen Aufbau störte, und verwiesen daher den Ton aus der Gesellschaft wohlgesitteter Harmonien, nannten ihn einen Fremdling. Darin hat nun Schönberg freilich recht, daß die Theoreten sich durch die Äußerlichkeit des Intervalls stutzig machen ließen und, statt dem Wesen der Erscheinung nachzuspüren, an dieser Äußerlichkeit hängen blieben wie in so vielen anderen Dingen. Schönberg aber,

will nun das Kind mit dem Bade ausgießen. Denn nicht in der Zufälligkeit des Intervalls lag und liegt das Wesen des harmoniefremden Tones, sondern in dem Umstande, daß durch ihn ein „mehr oder weniger dissonanter Klang entstand, also etwas, das einer Auflösung oder sonst einer Rechtfertigung durchs Melodische bedarf“. Diese Worte spricht Schönberg ironisch aus, während sie in Wirklichkeit das Wesen der harmoniefremden Töne charakterisieren.

Also: richtig ist, daß es harmoniefremde Töne gibt; unrichtig ist bloß, daß diese harmoniefremden Töne irgend etwas mit den Intervallen zu tun haben. Denn es ist durchaus nicht notwendig, daß der harmoniefremde Ton frech als None oder Quarte oder Septe aus dem Terzengerüst des reduzierten Akkordes hervorgucke; vielmehr kann er auch in diesem Gerüst versteckt, durch das Kleid der Terz gedeckt sein. Man denke z. B. bloß an den kadenzierenden Quartsextakkord, von dem ja längst bekannt ist und nicht erst erwiesen zu werden braucht, daß er seinem Wesen nach ein doppelter (freier) Vorhalt ist, gewissermaßen als doppelter langer Vorschlag aufgefaßt werden muß.

Nr. 200

a) b) c)

+

Die dreifache Schreibweise in Beispiel 200 zeigt, wie die harmonisch-melodische Selbstherrlichkeit des Quartsextakkordes allmählich zusammenschrumpft und die Schreibweise c) zeigt, woher der
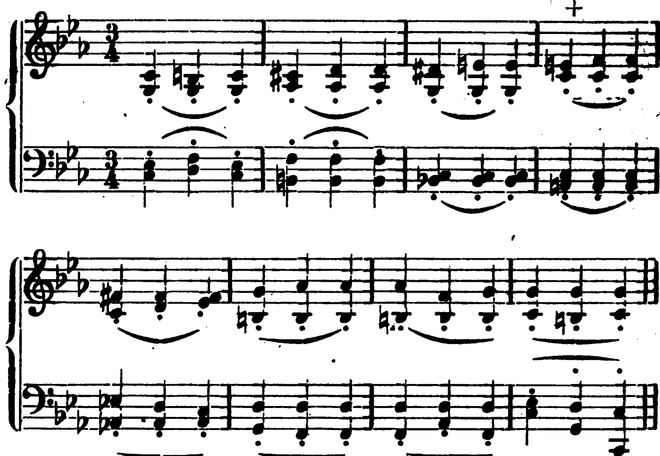
Schmarotzer die Säfte seines Scheindaseins gesogen und welches die wirklichen, eigenberechtigten Harmonien, die „Nominative" sind.

Immerhin handelt es sich hier um einen noch immer nicht ganz „konsonierenden" Akkord, um eine Art Dreiklang zwar, aber gewissermaßen um einen auf dem Kopfe stehenden Dreiklang, der, um seine richtigen Proportionen zu erlangen, erst auf die Beine gestellt werden muß (was durch die folgenden Akkorde geschieht).

In Beispiel 201 aber — Variation 30 aus Beethovens 32 Klaviervariationen c-moll — beginnt Takt 4 mit einem Akkord, den außerhalb dieses Zusammenhanges niemand für etwas anderes halten wird als für den Dreiklang der ersten Stufe von a-moll.

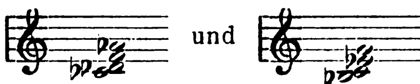
Nr. 201.

Beethoven, 32 Variationen.



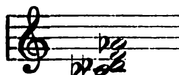
Und doch zeigt der Zusammenhang hier unzweifelhaft, daß das „e" hier nicht die Quinte des Dreiklangs, sondern ein harmoniefremder Ton, ein

Vorhalt vor dem „f" des folgenden Sextakkordes ist. Die Spannung nach dem „e" ist so groß, daß jedes Kind, spiele ich ihm die Stelle bis einschließlich dieses Akkordes vor und höre dort auf, das „f" singen wird. Das „e" ist ebenso ein Vorhalt wie die bezüglichen Töne „cis" und „dis" der beiden vorausgehenden Takte, obschon auch diese beiden Akkorde ihrem bloßen Klange nach und vom vorliegenden Zusammenhang losgelöst als einfache Septakkordharmonien



aufgefaßt werden könnten.

(Natürlich hilft hier, als Ausdruck der „Temperatur", die graphische Umdeutung dem Auge nach. Etwas, wogegen sich Schönberg ebenfalls auflehnt (S. 349) ... „ein höchst lächerlicher Grund, aber er hat größeren Einfluß gehabt, als man gern annehmen wollte ..." Auch an anderer Stelle des Buches wendet sich Schönberg gegen die „Äußerlichkeit" der musikalischen Orthographie. Die Orthographie ist aber keine bloße Äußerlichkeit. Wenn ich jemandem vorlese: „Er Held in den Armen das ächzende Kind", so wird er mich zweifellos ganz richtig verstehen, aber er würde sich nicht wenig wundern, den Satz in dieser Orthographie zu lesen; obschon das Wort „Held" als Träger eines anderen Inhaltes auch wieder orthographisch ganz richtig geschrieben ist. Verhält es sich in der Sprache der Töne nicht genau so? Der Akkord



ist auch ein bekannter und verständlicher musikalischer Begriff, aber in dem oben angeführten Zusammenhange wäre er eben nicht am rechten Platz, obwohl der Zuhörer seine Unsinnigkeit infolge des Gleichklanges gar nicht bemerken würde; aber jeder Musiker, der als solcher auch mit den Augen hört und mit den Ohren sieht, müßte darüber stolpern. Wenn dennoch bei den Klassikern orthographische Fehler vorkommen, so beweist das gar nichts dagegen; Mozarts und Beethovens Briefe waren auch nicht von blendender Orthographie; und wenn Arnold Schönberg als Komponist etwa seiner Klavierstücke op. 11 und op. 19 die Schreibweise für völlig belanglos hält, so ist das ebenfalls ohne weiteres zu verstehen, da es sich hier um eine Tonsprache oder besser Ton*farben*sprache handelt, welche — in voller Autonomie — an Stelle der gewohnten Kunstprinzipien solche setzt, die von einer ganz anderen Seite herkommen, und welche des in der musikalischen Orthographie liegenden Mechanismus nicht *bedürfen*.

Ähnlich wie gegen die harmoniefremden Noten wendet sich Schönberg (S. 388ff.) gegen die ihrer Wirkung nach verwandten *alterierten* Akkorde. „... wenn man sich nicht lieber begnügt, anzuerkennen, daß die melodischen Geschehnisse des Durchgangs usw. zwar die harmonischen der alterierten Akkorde (und auch der harmoniefremden Noten!) hervorgerufen haben, daß aber die Erinnerung an diese ihre Entstehung nicht unbedingt *in den Satz hineinkomponiert* werden muß. Die Schnecke mag ihr Haus, aber eine Komposition muß nicht einen Motivenbericht, eine exakte juristische Begründung ihrer Daseinsberechtigung ewig mit sich herumführen. ...“

Daß die Erinnerung an diese Entstehung vom wahrhaften, aus seiner Inspiration heraus schaffenden Künstler nicht „in den Satz hineinkomponiert“ wird,

daß er vielmehr während des Schaffens an die Existenz der alterierten Akkorde, der harmoniefremden Noten und aller anderen theoretischen Erkenntnisse gar nicht denkt, ja daß er nie im Leben von ihnen gehört haben muß und sie dennoch schreibt (Schubert!), ist selbstverständlich. Aber obwohl weder vom Schaffenden hineinkomponiert, noch vom Genießenden (notwendigerweise) herausgehört, tragen diese harmonisch-melodischen Geschehnisse doch ihre Provenienz wirklich immer mit sich herum, genau wie die Schnecke ihr Haus! Sie müssen sie mit sich herumtragen und können sie gar nicht ablegen, nur braucht sich eben niemand darum zu bekümmern!

Wie wenig Deutsche wissen, daß Worte, die wir täglich gebrauchen, wie Tisch, Schule, schreiben, essen usw., nicht germanischen, sondern lateinischen Ursprunges sind! Aber wer wird darum verlangen, daß ein Dichter, ehe er diese Worte niederschreibt, diesen ihren Ursprung kenne, daß er ihn sogar gewissermaßen „in den Satz hineindichte“? Er braucht das gar nicht zu wissen, was geht es ihn weiter an; aber ablegen können die Worte ihre Herkunft darum doch nicht, müssen sie vielmehr immer mit sich herumschleppen wie die Schnecke ihr Haus, und wenn einer wirklich danach fragt, ein Philologe, ein Ethymologe, dann müssen sie sich's gefallen lassen, durch ihn entkleidet zu werden, denn aus ihren Lettern guckt eben ihre Herkunft heraus wie die Herkunft des alterierten oder harmoniefremden Zusammenklanges aus seinen Noten. Eine Zeitlang mag man gewußt haben, daß aus schola Schule, aus tiscus Tisch entstanden ist, nachher vergaß man es; so wie man heute noch weiß, woher „Büro“ und „Likör“ kommt, und es in hundert oder mehr Jahren auch vergessen haben wird. Aber die Tatsache bleibt, und wenn in hundert Jahren all die Zusammenklänge, die wir jetzt — richtig

oder unrichtig, einerlei — als „zufällige", harmoniefremde, alterierte bezeichnen, ihre eigenen Akkordnamen haben werden, so werden sie dann in Gottes Namen ihre eigenen Namen haben, man wird ihrer Herkunft nicht mehr achten und sie vergessen, sie aber nicht aus der Welt schaffen, sondern sie werden sie mit sich herumtragen, wie die Schnecke ihr Haus.
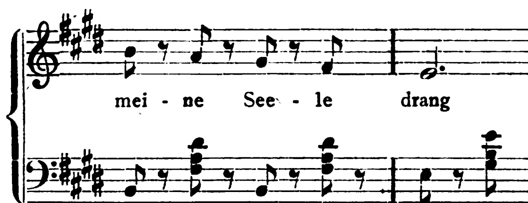
Und nun zur Bedeutung der harmoniefremden Noten für die Melodie.

Ihre einfachste Form stellt die Durchgangsnote dar. Mit ihrer Hilfe werden zunächst die Akkordtöne zur Tonleiter ergänzt. Es ist dabei unwesentlich, ob man, der Obertonreihe als dem naturgegebenen Element folgend, die Akkordtöne als das Ursprüngliche und die Skala als das durch Hinzutreten der Durchgangstöne aus den Akkordtönen Entstandene auffaßt oder von der Skala ausgeht und die Akkorde als ihre mehr oder weniger künstlichen, sekundären Produkte betrachtet, gleichsam als Krystalle, welche sich durch Zusammenziehung aus dem Urstoff herausgebildet haben. Im Effekt wird die aus Akkord- und Durchgangstönen entstandene Melodie auf dasselbe hinauskommen wie die anfangs besprochene melodiserte — d. h. mit Rhythmus und Harmonien versehene — Skala. Insbesondere werden sich die beiden Arten dort vollständig decken, wo die Durchgangstöne in gleichen Notenwerten mit den Akkordtönen und ohne Rücksicht auf ihre metrische Stellung auftreten:

Nr. 202.

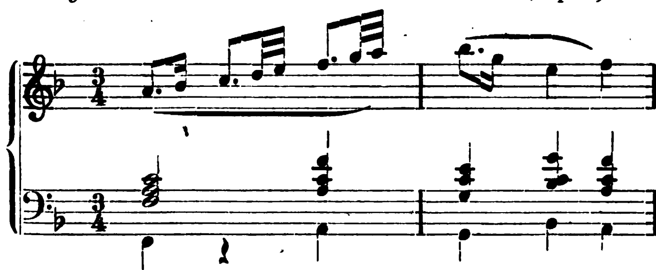
Verdi, Rigoletto.
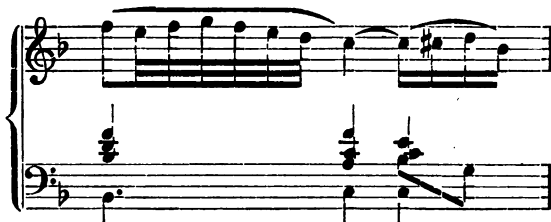
Teurer Na - me, des - sen Klang tief in
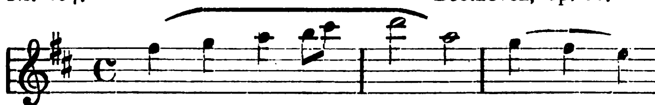


Während der Charakter der Durchgangstöne zwischen Akkordtönen dort deutlicher zum Vorschein kommen wird, wo sie als flüchtige, kleinwertige Noten auftreten zwischen Akkordtönen, welche die metrischen Schwerpunkte innehaben:

Nr. 203. Beethoven, op. 29.
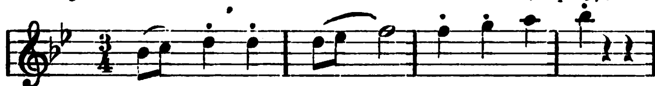




Nr. 204. Beethoven, op. 61.
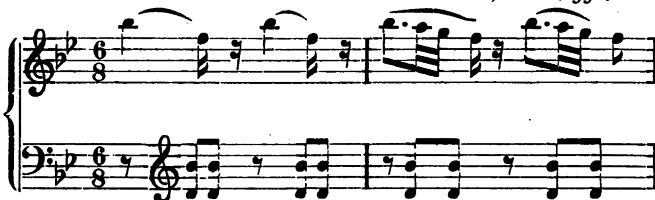


Nr. 205. Beethoven, op. 97.
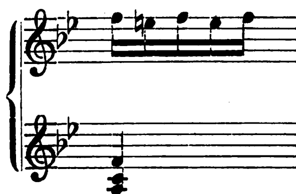


Akkordtöne mit und ohne Durchgangsnoten stehen in folgendem Thema nebeneinander:

Nr. 206.

Mozart, K. V. 550.
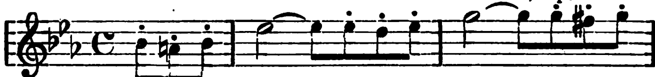




Weit einflußreicher auf die Melodiebildung sind die leichtfüßigen Wechsel- und Hilfsnoten:

Nr. 207.

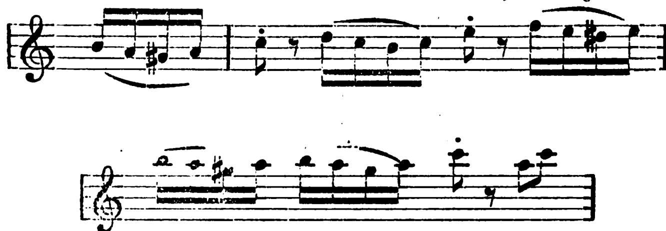
Beethoven, op. 20.
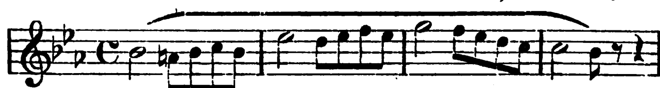




Nr. 208.

Mozart, K. V. 310.



Nr. 209.
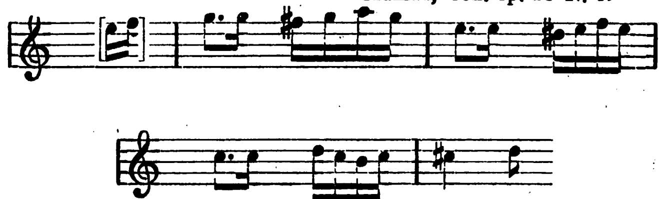
Weber, Freischütz.



Die Beispiele 207, 208, 209 weisen denselben Bau, dasselbe tonische Material auf: Aufsteigende Dreiklangszerlegung mit Zuhilfenahme von Durchgangs- und Wechselnoten. Das reine Gegenstück zu 209 zeigt 210; absteigende Dreiklangszerlegung mit Wechselnoten, fast im gleichen Rhythmus, Halbschluß und Vorhalt in Takt 4. . . .

Nr. 210.

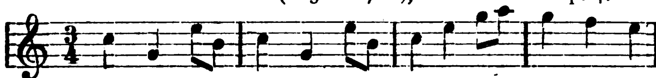
Kuhlau, Son. op. 20 N. 1.



Aus der Mannheimer Zeit:
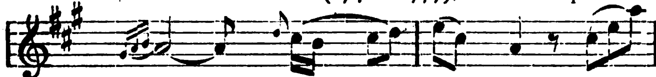
Nr. 211.
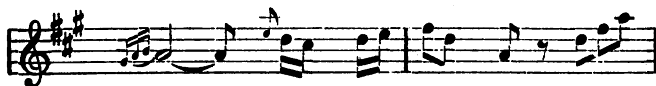
Anton Filtz (1730—1760), Klavier Trio op. 4.



Nr. 212.
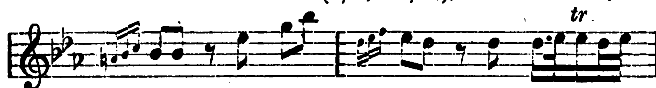
Ernst Eichner (1740—1777), Kl. Trio op. 2.

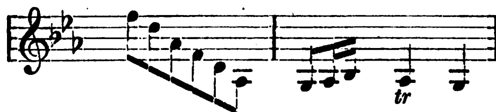




Nr. 213. Larghetto.

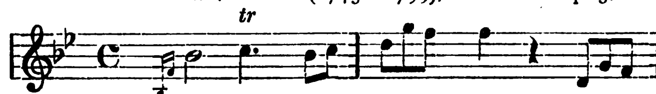
Franz Xaver Richter (1709—1789), Kl. Trio Nr. 2.
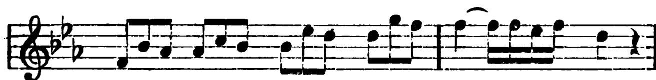




Nr. 214.
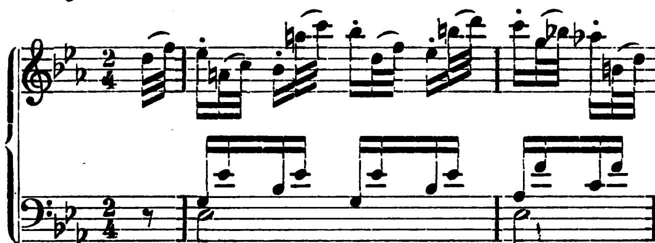
Wilh. Cramer (1745—1799), Streichtrio op. 3.
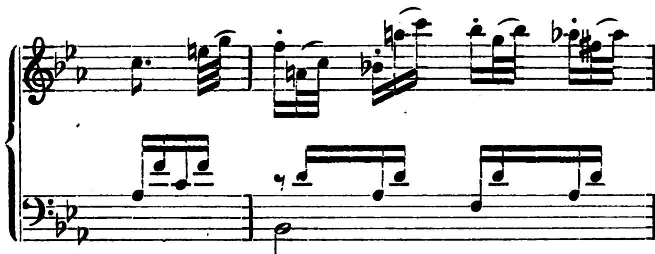




Das folgende Thema bringt metrisch leichte Hilfsnoten, die Dreiklangstöne spielerisch umgaukelnd, hervor:

Nr. 215. Weber, Rondo brillant.

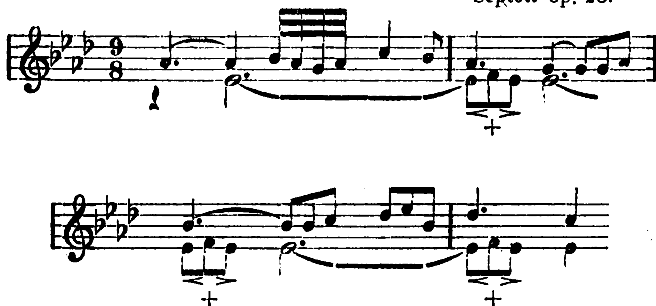




Eine besondere Lieblings-Ausdrucksform Beethovens (besonders des frühen und mittleren) ist es, eine in einer Nebenstimme gehaltene Dominante durch aufseufzende Wechselnoten melodisch herausblühen zu lassen.

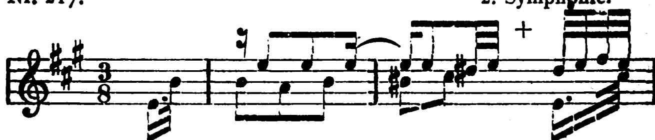
Nr. 216.

Septett op. 20.



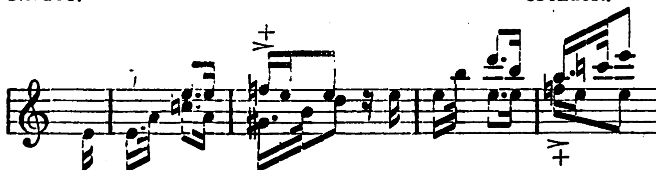
Nr. 217.

2. Symphonie.
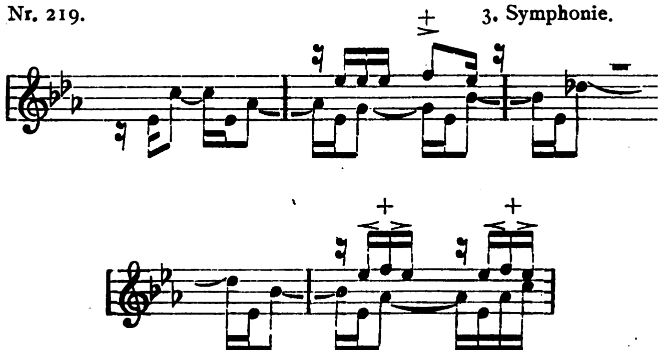


Nr. 218.

ebendort.



Nr. 219.

3. Symphonie.



Die „Vorausnahme“ als einzige Melodieträgerin und -erzeugerin zeigt das folgende Beispiel:

Nr. 220.
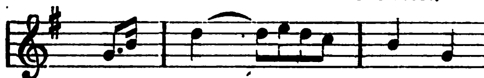
Beethoven op. 49 N. 2, u. op. 20.



während die Fortsetzung wieder zur Wechsel- und Durchgangsnote greift:
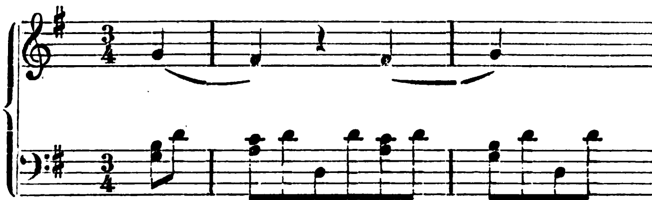
Nr. 221.

ebendort.
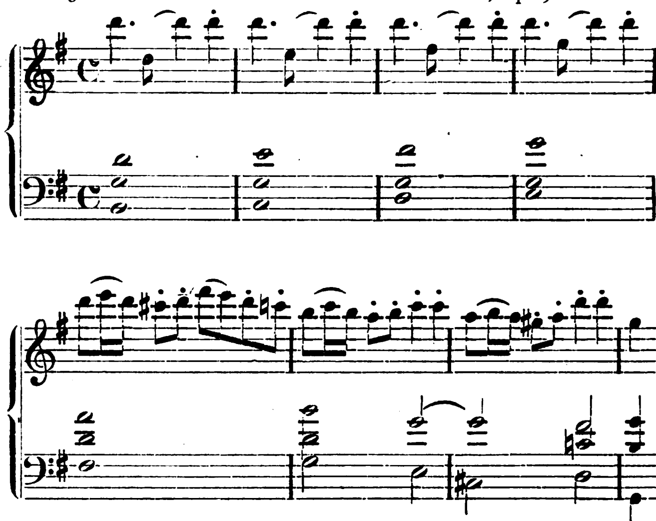


Ohne das kleine, vorlaute Tönchen der vorausgenommenen Harmonie wäre die Melodie blaß und wesenlos:

Nr. 222.



Auch die starre „liegende Stimme“ wird, vom Rhythmus belebt, zum selbständigen melodischen Ereignis:

Nr. 223. Beethoven, op. 9 N. 1.



Immerhin haben alle diese harmoniefremden Töne einen mehr oder weniger spielerischen, harmlosen Charakter im Vergleich zu den reichhaltigen, tiefgehenden, einschneidenden Wirkungen des Vorhaltes, der wichtigsten und interessantesten unter den harmoniefremden Tönen.
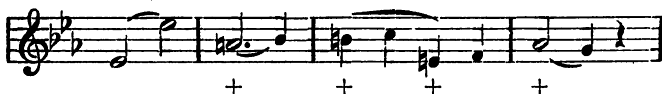
Der ästhetische Reiz, die ästhetische Wirkung des Vorhaltes besteht darin, daß etwas, was mit einfachen Worten gesagt werden könnte, durch eine feine Umschreibung, quasi „durch die Blume" gesagt wird. Das Ohr faßt die harmoniefremde Vorhaltnote sofort richtig auf und bezieht sie auch sofort — auch ohne die Lösung schon gehört zu haben und daher auch ohne daß die Lösung überhaupt folgt — ganz richtig auf den zu erwartenden Lösungston; aber nicht durch physische, akustische Einwirkung, sondern durch die selbsttätige Arbeit der Phantasie.

Das künstlerische Lustgefühl ist stets dort am stärksten, wo die Phantasie angeregt wird, einen aufgefangenen Gedanken selbst zu vollenden. Was mit grausamer Unzweifelhaftigkeit bis zum letzten Wort ausgesprochen wird, langweilt, ödet an, zumindestens aber interessiert es nicht. „Der Lord läßt sich entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich.“ Mit diesen scheinbar so bedeutungslosen Worten schließt eine furchtbare Tragödie. Was sie in der Tat bedeuten, das zu erkennen bleibt der weiterarbeitenden Phantasie des Zuhörers überlassen und darum die erschütternde, künstlerisch gesteigerte Wirkung. Überhaupt deckt die dramatische Dichtkunst am sinnfälligsten die künstlerischen Wirkungen des Unausgesprochenen auf. (Gute und schlechte Aktschlüsse! Schluß eines Lustspiels, auch ohne daß der Vater seine Hände segnend über das glücklich vereinte Paar breitet! Imaginäre Vorgänge hinter der Bühne usw.) In Strindbergs „Die Stärkere“ spielen zwei Personen, von welchen die eine nicht ein einziges Wort spricht. (Also äußerlich eigentlich ein Monolog.) Dennoch wirkt der Einakter nicht nur nicht wie ein Monolog, sondern wie eine äußerst lebendige dramatische Handlung dreier Personen, von welchen die eine durch ihre Rede, die andere durch ihr beredtes Mienenspiel, die dritte aber — der Gatte der Sprechenden — nur in unserer Phantasie, aber gleich lebendig, gleich intensiv, gleich scharf gezeichnet, mitspielt. Ein ebenso origineller wie geistvoller Theatereffekt. Alle diese dramatischen Wirkungen sind Vorhalte; dort wird uns bloß ein Ton, hier ein Gedanke, eine Begebenheit, ein ganzer Mensch vorenthalten, damit unsere Phantasie ihn selber errate. Die ästhetische, intellektuelle Wirkung und ihre Ursache ist in beiden Fällen dieselbe, im dramatischen nur viel sinnfälliger und potenzierter.

Die Vorhalte bei Bach haben noch mehr harmonischen als melodischen Sinn; selbst wo sie in der melodieführenden Stimme auftreten, sind sie aus dem harmonischen Geist seines Stiles geboren. Auch den Meistern um Haydn war die psychologische Wirkung des melodischen Vorhaltes wie Wagner ihn später setzt, noch nicht in ihrer ganzen Ausdruckstiefe bewußt. Mozart ahnt die Kraft des sehnenden Verlangens, welche in den Vorhaltsmelodien steckt.
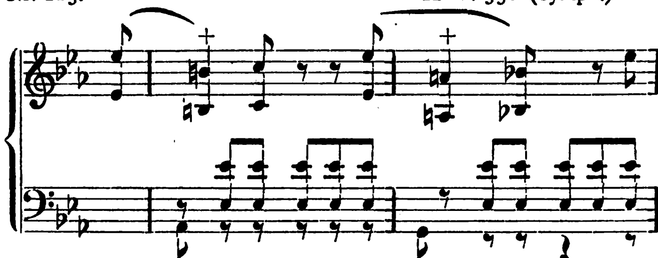
Nr. 224.

Mozart, K. V. 428.



Nr. 225.
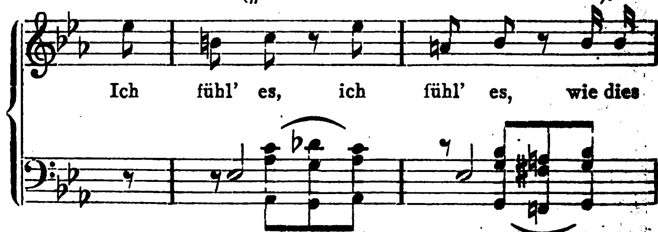
K. V. 550 (Symph.)



(Ein Gedanke, welcher Mozart offenbar lieb war:)

Nr. 226.

Zauberflöte („Dies Bildnis ist bezaubernd schön").



Göt - ter-bild mein Herz mit

Nr. 227.

K. V. 171 (Quart.)
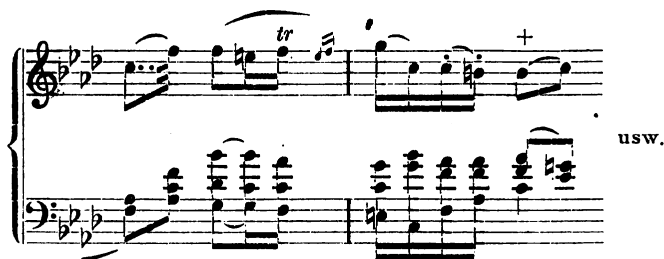
Nr. 228. Andante.

Serenade (K. V. 203).

Die Vorhaltsmelodien bei Beethoven sind nicht häufig, aber in der Gefühlsbetonung, die dem Vorhalt wesentlich anhaftet, vertieft.
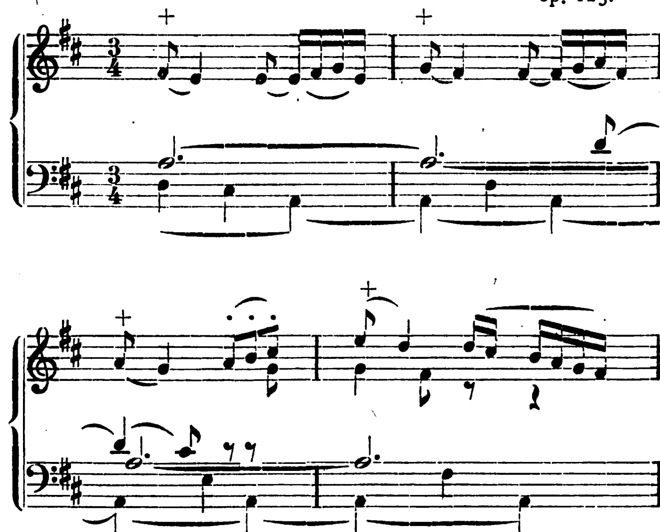
Nr. 229.

Beethoven, op. 59 Nr. 1.



Nr. 230.

op. 125.

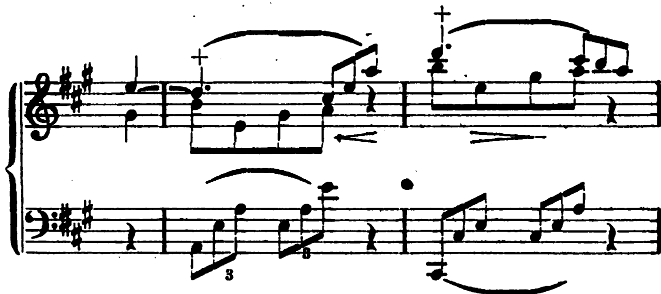


Im Allgemeinen aber entspricht die verschleiernde Sprache des Vorhaltes nicht dem geradlinigen, kraftvoll-männlichen Geiste Beethovens und der Klassiker um ihn. Dieser Geist, dem dionysisches Maß oberstes Gesetz ist, gibt auch höchster Leidenschaft den Ausdruck edler, gebändigter Männ-
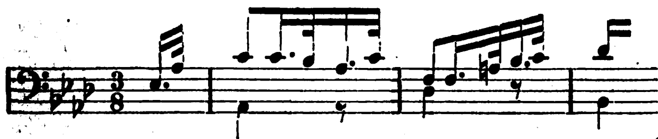
lichkeit nicht preis. Die Themen der „Apassionata" bestehen nur aus Dreiklangstönen[1]).

Dem Wagnerschen Geiste noch näher kommt die melodische Vorhaltbildung bei Brahms:
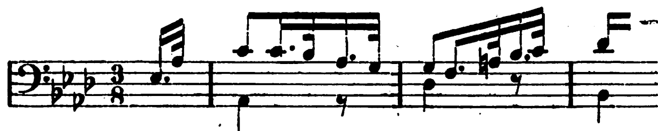
Nr. 231. J. Brahms, op. 100. Violinsonate.



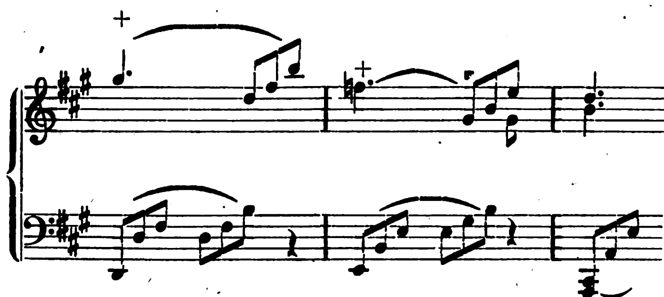
[1]) Aus einem Gespräch mit Dr. Hans Gál (Wien) erfahre ich, daß sich das Thema des Andantes aus der fünften Symphonie



in Beethovens Skizzenbüchern in folgender Gestalt findet:
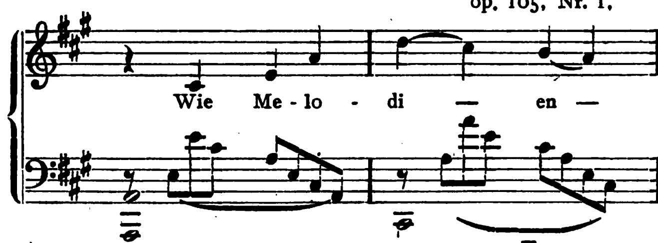


Ich zitiere ohne Einblick in das entsprechende Dokument und daher vielleicht ungenau; aber die Tatsache, daß Beethoven in dieser Richtung Kritik an seinem Einfall geübt hat, erscheint mir interessant genug, um sie hier zu erwähnen.
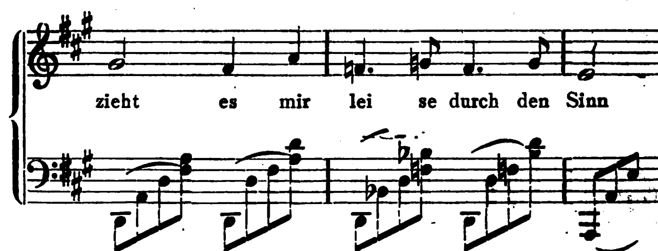


Und, aus gleicher Zeit stammend, ganz ähnlich:

Nr. 232.

op. 105, Nr. 1.
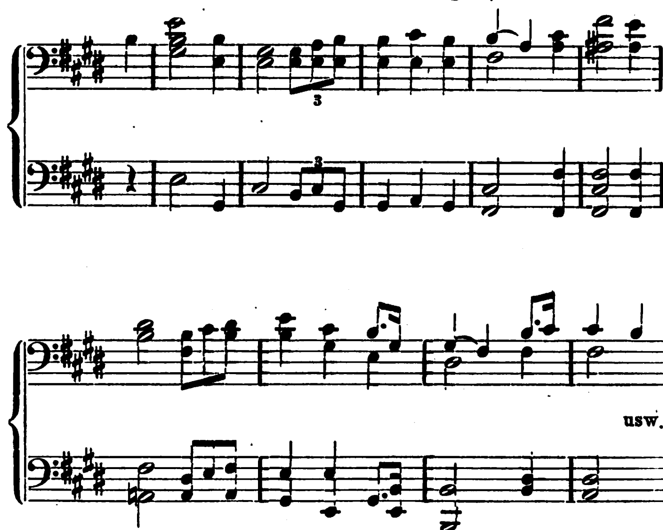




Aber alle diese Beispiele reichen an Eindringlichkeit nicht entfernt an die Vorhaltsbildungen der Wagnerschen Melodik heran, für welche der Ge-
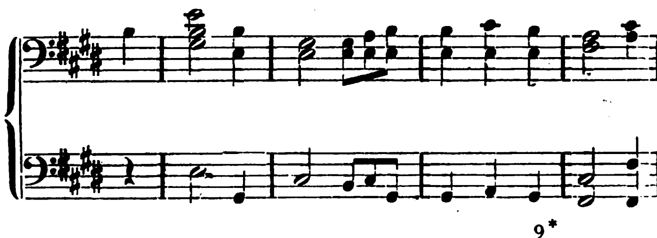
brauch des melodischen Vorhaltes ein wesentliches, vielleicht das wesentliche Charakteristikum ausmacht.
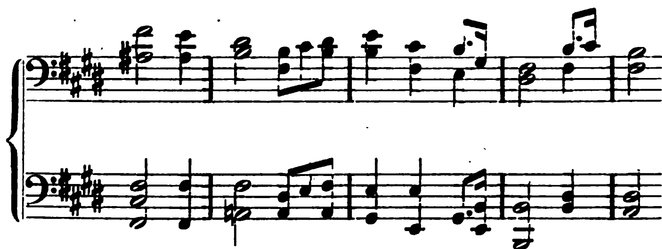
Nr. 233. R. Wagner, Tannhäuser.



Man lasse die Vorhalte weg: Die Melodie wird platt und stumpf:
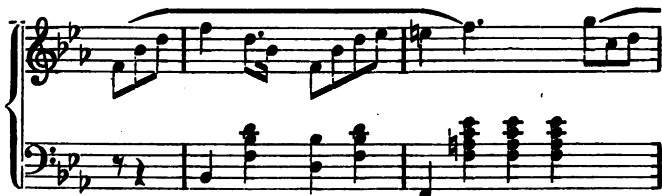
Nr. 234.
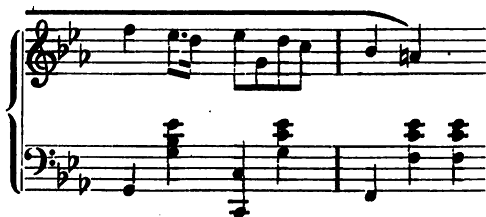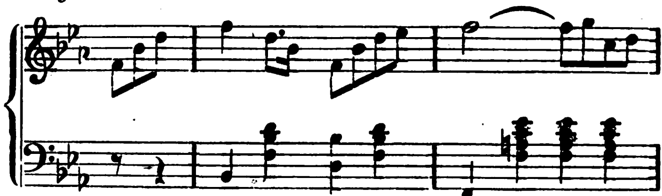




Ähnlich ein Beispiel aus „Lohengrin" mit und ohne Vorhalte:
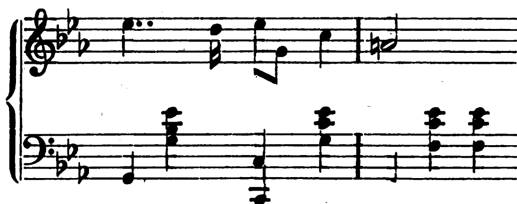
Nr. 235.





Nr. 236.
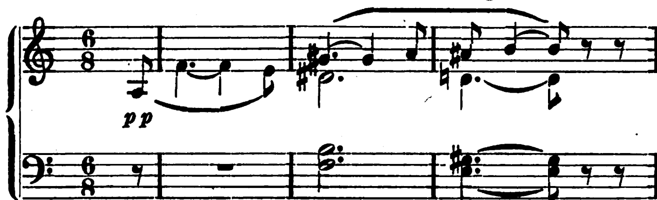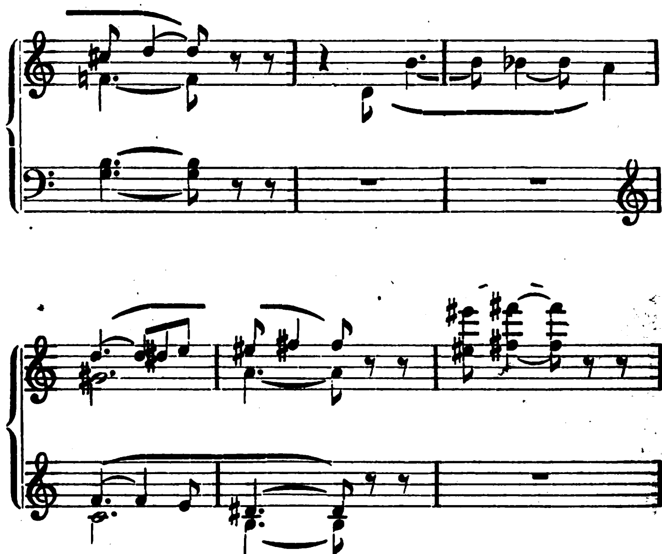




Doch sind selbst diese Beispiele aus einer noch deutlich die Spuren des Klassizismus tragenden Zeit Wagners dünn und blaß im Vergleich mit dem eigentlichen Wagner des „Tristan“ und der „Meistersinger“.

Nr. 237.

Wagner, Tristan.
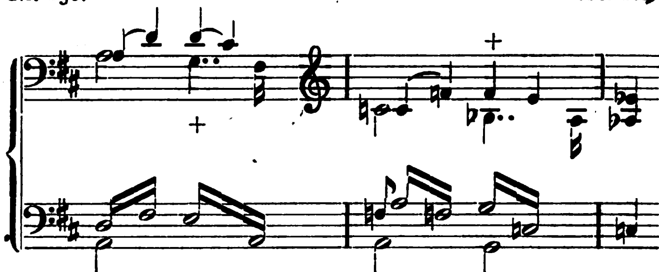






Der unbeschreiblich süße Zauber, der von diesen Tönen ausgeht, liegt lediglich in der Verschleierung, gewissermaßen poetischen Verklärung der natürlichen Akkordfolgen durch Vorhalte. In einem „Stellvertretende Akkorde" betitelten Aufsatz[1]), welcher ähnliches behandelt, sagt der treffliche Meister Iwan Knorr über diesen Tristan-Anfang: „Wem käme beim Anhören der ersten drei in wehmutvoller Sehnsucht förmlich erbebenden Harmonien wohl sogleich der prosaische Gedanke an die zugrunde liegende nicht gerade ungewöhnliche Akkordfrage I IV_6 V_7? Sie ist nicht fortzuleugnen, doch der Meister hat es verstanden, sie mit einem unsagbaren Zauber zu umkleiden, die banale Alltagswahrheit zu einem holden Rätsel zu wandeln." — Und an

[1]) Abgedruckt im Jahresbericht des Hochschen Konservatoriums, Frankfurt a. M. 1915.
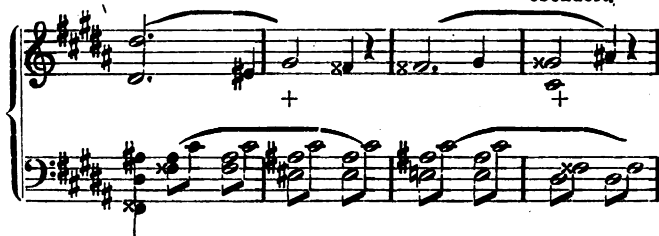
einer anderen Stelle des Aufsatzes sagt Knorr: „Der ‚holde Knabe Lenz' der Dichter ist schließlich doch auch ein Akkord, der für einen andern steht; wie man weiß, ist der Lenz gar kein Knabe, sondern ganz einfach ein Jahresabschnitt, der offiziell am 21. März beginnt." — Wenngleich dem Aufsatz die Betrachtung nicht harmoniefremder Töne, sondern stellvertretender Harmonien überhaupt zugrunde liegt und er weniger aufs Melodische als aufs Harmonische ausgeht, so ist hier doch ein ähnlicher Gedanke ausgesprochen, denn auch die Vorhaltserscheinungen sind stellvertretende Ausdruckformen halb melodischer, halb harmonischer Herkunft.
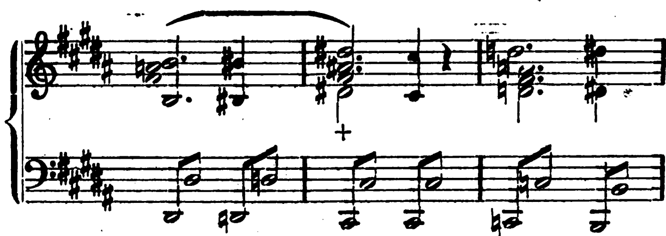
Und überall, wo wir den Tristan aufschlagen, begegnen wir diesen Vorhalten:

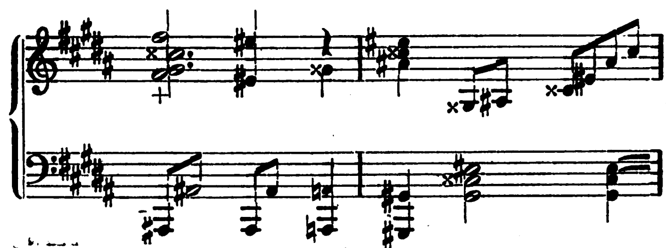
Nr. 238. ebendort
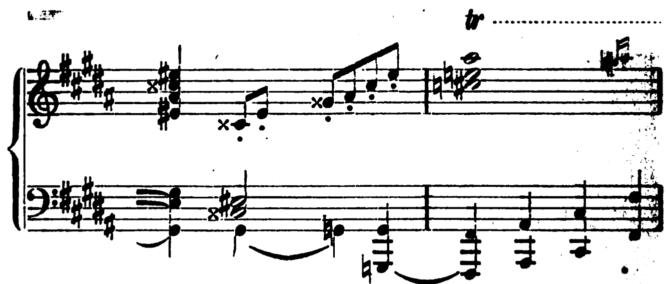


Nr. 239. ebendort.
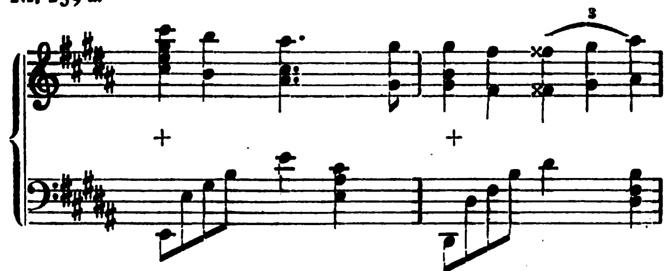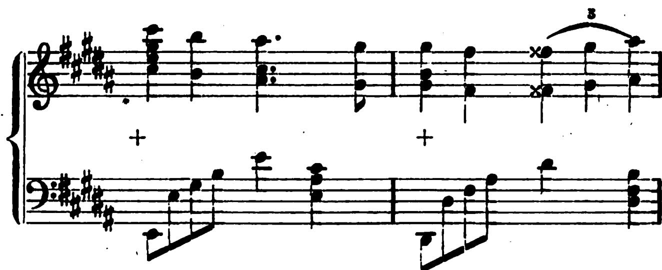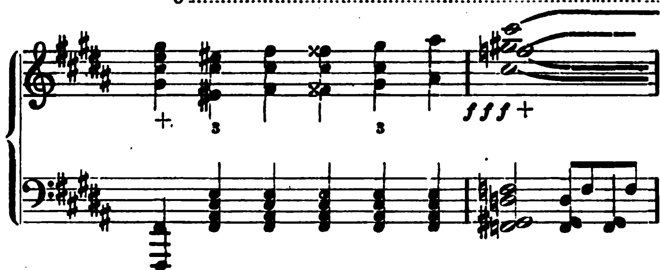








Nr. 239 a.
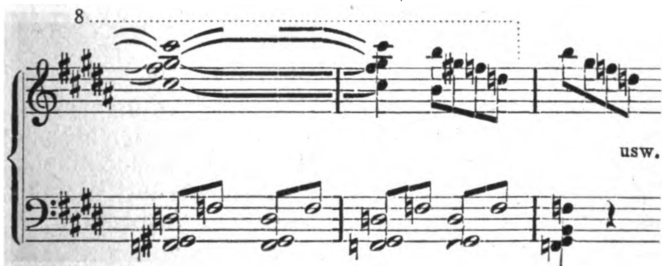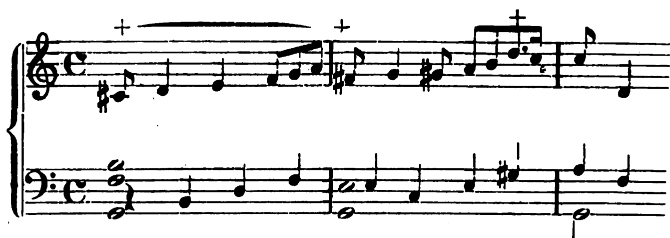




Nun folgen (Akt II, Ende der 2. Szene) in steter Steigerung 29 Takte, alle mit dem Vorhalt auf Taktteil I. bis zum Höhepunkt:

Nr. 240. ebendort.
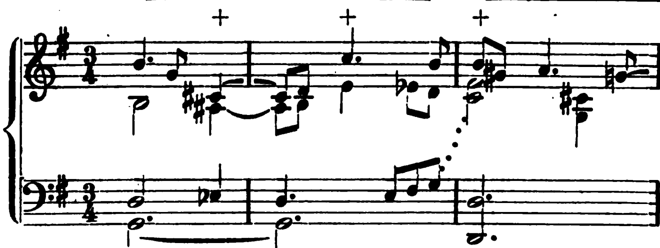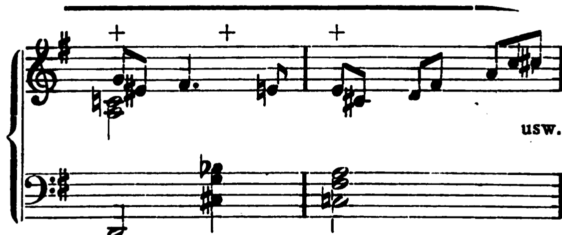




Nr. 241. ebendort.



Und eine der zauberhaftesten Vorhaltsmelodien und göttlichsten Musikeingebungen überhaupt:

Nr. 242. ebendort.

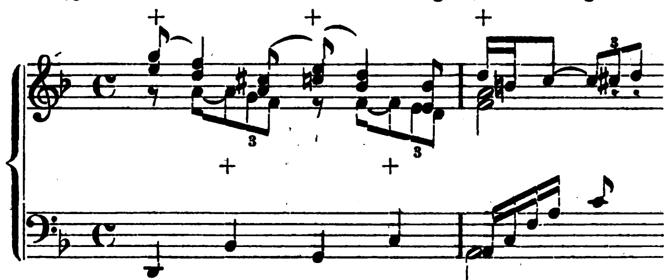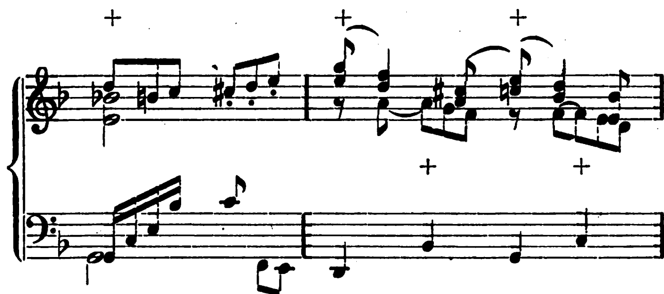




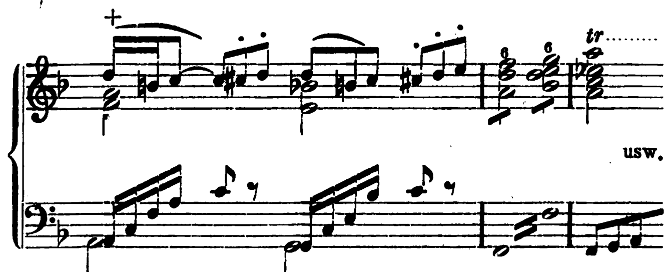
Die zugrunde liegenden Harmonien dieser scheinbar harmonisch so rätselvollen, bezaubernden Melodie sind nur Tonika und Dominante; — also noch einfacher als Beispiel 238 — unfaßbar erscheint das Wunder unfaßbar die Kraft solch poetischer Inspiration.

Auch in den Meistersingern finden wir die Vorhalte überall dort, wo die Liebe singt. Man vergleiche die Ähnlichkeit des Gestaltens in Nr. 239a und Nr. 243!

Nr. 243. Wagner, Meistersinger.
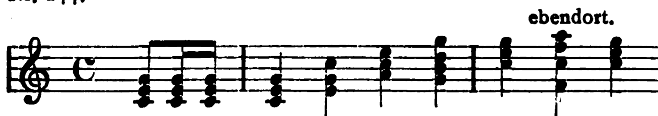






Ich sage: Wir finden die Vorhalte dort, wo die Liebe singt. Ich nähere mich damit einem Gedanken, der im vorausgegangenen Kapitel schon ausgesprochen wurde (S. 99). Man denke an die Dreiklangsthemen der „Eroica", des „tuba mirum" aus Mozarts Requium. Welch eine andere Welt ist das! Wie ganz anders die Empfindungen, die dort ausgelöst werden! Dort Größe, Reinheit, Herbheit, männlicher Trotz, Ritterlichkeit; hier Weichheit, schmachtende Sehnsucht, betörendes Werben und Verlangen. Dort ernster, strenger Ewigkeitsgedanke, Religion im höchsten Sinne; hier Sinnen-Weltentrücktheit, süßester Rausch, Erotik.

Die aus reinen Akkordtönen bestehenden Melodien repräsentieren das männliche, die aus harmoniefremden Tönen gebildeten das weibliche Element der Melodik.

Insbesondere zeigen die reinen Dreiklangsthemen männliche Größe. Klarheit, Tatkraft, die Vorhaltsmelodien weibliche Weichheit, Entrücktheit, Erotik.

So sehen wir neben dem oben gezeigten Vorhaltsthema der Liebe (Nr. 243) das männliche Meistersingermarschthema aus reinen Dreiklangstönen erstehen:

Nr. 244.



So sprechen die zünftigen Männer untereinander; hier taceat mulier!

Aber Wagner war gar nicht der erste, dem sich dieses Geheimnis offenbarte. Daß gerade jene

Schubertlieder, welche N a t u r stimmungen besingen, aus reinen Dreiklangstönen bestehen, ist sicherlich kein Zufall. (Vgl. Beispiel Nr. 161—164.)

Und die Vorhaltsmelodie in Webers „Oberon“

Nr. 245.

Weber, Oberon.

Mein Hü - on, mein Gat - te, die

Ret - - tung, sie naht!

entspricht Rezias leidenschaftlicher Aufwallung.

Auch die Instrumentation hat übrigens ihre männlichen und weiblichen Farben. Die Trompete wird auch im modernen Orchester, wo ihr nicht mehr bloß die Naturtöne zur Verfügung stehen, selten Vorhalte blasen (vgl. Nr. 244), aber in den „schmachtenden“ Geigen, der zärtlichen Oboe, insbesondere aber in der Solovioline werden wir ihnen begegnen. Der melodische Einfall wird nicht vom Komponisten „instrumentiert“, sondern bringt das Kleid seiner Klangfarbe mit zur Welt.

Daß die nachwagnersche Zeit die Vorhaltsmelodie aufnahm und pflegte, bedarf kaum der Erwähnung.
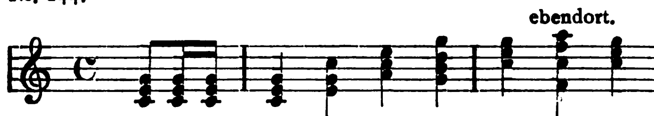
Ich sage: Wir finden die Vorhalte dort, wo die Liebe singt. Ich nähere mich damit einem Gedanken, der im vorausgegangenen Kapitel schon ausgesprochen wurde (S. 99). Man denke an die Dreiklangsthemen der „Eroica“, des „tuba mirum“ aus Mozarts Requium. Welch eine andere Welt ist das! Wie ganz anders die Empfindungen, die dort ausgelöst werden! Dort Größe, Reinheit, Herbheit, männlicher Trotz, Ritterlichkeit; hier Weichheit, schmachtende Sehnsucht, betörendes Werben und Verlangen. Dort ernster, strenger Ewigkeitsgedanke, Religion im höchsten Sinne; hier Sinnen-Weltentrücktheit, süßester Rausch, Erotik.

Die aus reinen Akkordtönen bestehenden Melodien repräsentieren das männliche, die aus harmoniefremden Tönen gebildeten das weibliche Element der Melodik.

Insbesondere zeigen die reinen Dreiklangsthemen männliche Größe. Klarheit, Tatkraft, die Vorhaltsmelodien weibliche Weichheit, Entrücktheit, Erotik.

So sehen wir neben dem oben gezeigten Vorhaltsthema der Liebe (Nr. 243) das männliche Meistersingermarschthema aus reinen Dreiklangstönen erstehen:

Nr. 244.



So sprechen die zünftigen Männer untereinander; hier taceat mulier!

Aber Wagner war gar nicht der erste, dem sich dieses Geheimnis offenbarte. Daß gerade jene

Schubertlieder, welche Natur stimmungen besingen, aus reinen Dreiklangstönen bestehen, ist sicherlich kein Zufall. (Vgl. Beispiel Nr. 161—164.)

Und die Vorhaltsmelodie in Webers „Oberon"

Nr. 245.

Weber, Oberon.

Mein Hü - on, mein Gat - te, die

Ret - - tung, sie naht!

entspricht Rezias leidenschaftlicher Aufwallung.

Auch die Instrumentation hat übrigens ihre männlichen und weiblichen Farben. Die Trompete wird auch im modernen Orchester, wo ihr nicht mehr bloß die Naturtöne zur Verfügung stehen, selten Vorhalte blasen (vgl. Nr. 244), aber in den „schmachtenden" Geigen, der zärtlichen Oboe, insbesondere aber in der Solovioline werden wir ihnen begegnen. Der melodische Einfall wird nicht vom Komponisten „instrumentiert", sondern bringt das Kleid seiner Klangfarbe mit zur Welt.
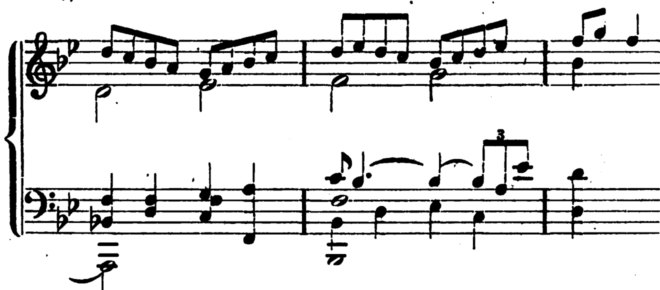
Daß die nachwagnersche Zeit die Vorhaltsmelodie aufnahm und pflegte, bedarf kaum der Erwähnung.

Nr. 246. (Adagio.)

E. W. Korngold, Violinsonate op. 6.

Wieder sei hier des Ighinomotivs aus Pfitzners „Palestrina“ Erwähnung getan, dessen Wirkung durch die Vorhaltsstellung der betonten Achtelnoten zu Taktbeginn ausgelöst wird. (Vgl. Beispiel Nr. 52.) Würde die metrische Stellung dieser Achtelnoten so verschoben, daß ihr Vorhaltscharakter wegfiele, so würde ihr Sinn und damit auch der ganze Gedanke aufgehoben:

Nr. 247.



VIII.

Häufungen und Hemmungen. Melodische Stützpunkte.

Diese so bezeichneten Erscheinungen, halb tonischer halb rhythmischer Natur, leiten zur Betrachtung der rein rhythmischen Eigentümlichkeiten der Melodie über.
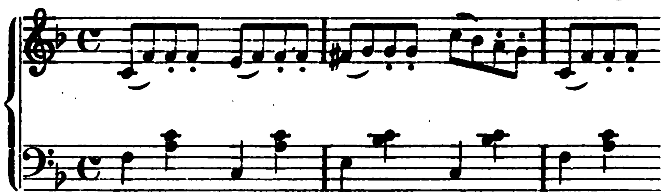
Unter „Häufung" ist die Wiederholung entweder eines Tones oder einer Reihe von Tönen im gleichen Rhythmus (und natürlich auf derselben Stufe, also ohne Sequenzcharakter) zu verstehen, unter „Hemmung" die Unterbrechung einer Tonfolge durch thematische, d. h. wesentlich zur Melodie gehörige Pausen. Durch diese beiden melodischen Erscheinungen wird die Möglichkeit, aus wenigen Tönen, etwa denen eines Dreiklangs, eine Melodie zu bilden, ins Unendliche gesteigert; zu der verschiedenen Anordnung der Töne treten Ton- oder Tongruppenwiederholung und thematische Pause als weitere Bauelemente.
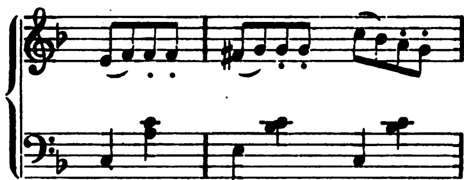
Was die Wiederholung eines Tones betrifft, so ist diese wohl zu unterscheiden ven jener eingangs erwähnten Melodieerscheinung, die als horizontale Tonhöhenlinie bezeichnet wurde und deren Hauptcharaktermerkmal im mannigfaltigen Wechsel

von Harmonie und Rhythmus lag, mit welchen die unveränderliche Tonhöhe ausgestattet erschien. Hier bleibt Harmonie und Rhythmus desselben Tones ebenfalls unverändert, der Rhythmus ist dabei fast immer ziemlich lebhaft; so daß es den Anschein hat, als ob eine Note von langem Zeitwert bloß in mehrere Noten kleineren, unter sich gleichen Zeitwertes zerlegt würde, was der Melodie eine innere Lebendigkeit, Lustigkeit, Geschwätzigkeit verleiht:

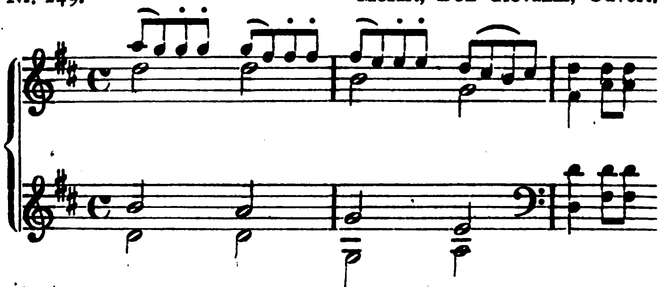
Nr. 248.
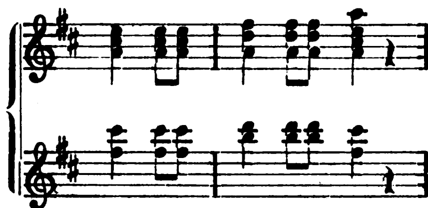
Mozart, Figaro.
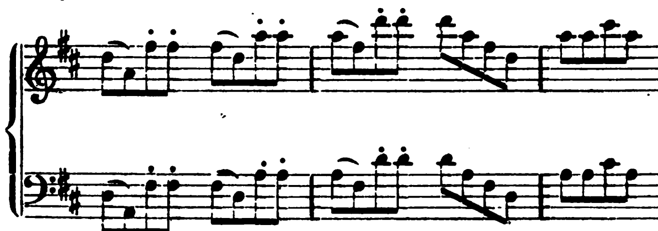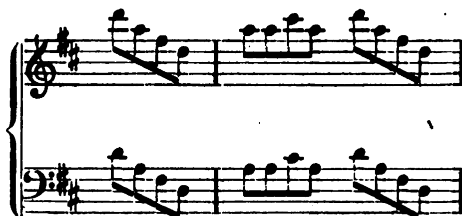




Nr. 249. Mozart, Don Giovanni, Ouvert.
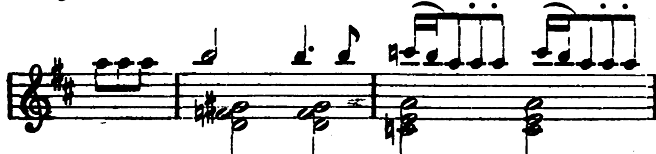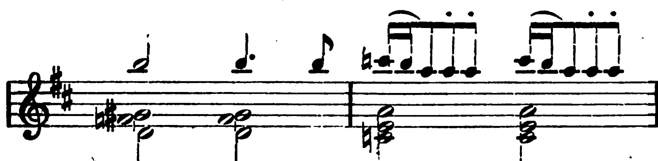




Nr. 250. ebendort.
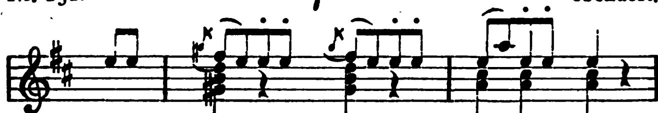




Nr. 251. ebendort.
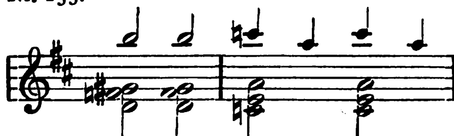




Nr. 252. ebendort.



Harmonisch geht da wenig vor — die längst gewohnten, ausgetretenen Kadenzstufen; auch eine irgendwie interessante melodische Linie fehlt. Und doch — welche Laune, welche Grazie, welche Lebensfrische, welcher Übermut sprudelt aus diesen Zeilen! Die Häufungen sind es, die all die bunte witzige Lebendigkeit hervorbringen, in der Luft herumschwirrend wie geschäftig surrende, summende Bienen. Wie tausend kleine Koboldchen jagen, haschen sie einander, kichern und schäkern, glitzern im Schellengewande, machen aus den einfachsten Wendungen:

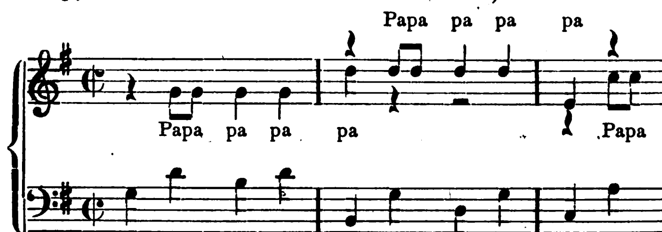
Nr. 253.

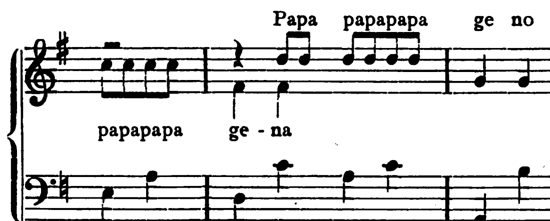


kapriziöse, pulsierende, elektrisierende Melodien (Beispiel Nr. 251).

Auch das gesungene Wort fügt sich der launigen Tonwiederholung, was den neckend-spielerischen Eindruck noch erhöht:

Nr. 254. Mozart, Zauberflöte.
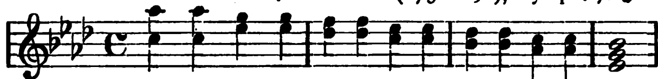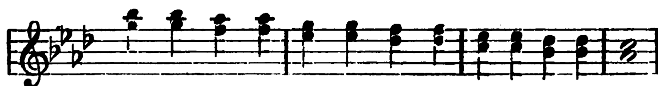




Jedes Werk der Klassiker, der Meister der vorklassischen Periode, der Italiener (Rossini!) würde für diese Erscheinung Beispiele in großer Zahl liefern. Der Kuriosität wegen seien die beiden folgenden Einfälle herausgehoben:

Nr. 255.

Chr. Cannabich (1731—98), Symph. 7.
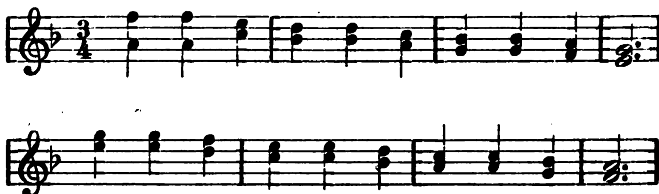




(D. D. T., VIII. Jahrg., Bd. 2.)

Nr. 256.

Beethoven, 7. Symph.



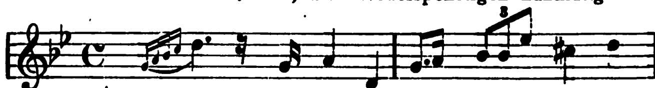
(„Plagiat“-Jäger heraus!)

Vgl. ferner Beispiel Nr. 25, 125, 126, 142, 144, 166, 168 usw.

Auch die bloß einmalige Tonwiederholung kann dem Thema ein bestimmtes Gepräge geben:

Nr. 257.

H. Götz, Der Widerspenstigen Zähmung.

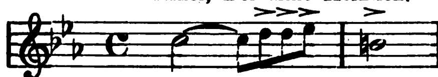


Ein Thema von derb-komischer Prägnanz, an welcher die Tonwiederholung ihr gutes Teil hat.

Ganz anders wieder, drohend, gigantisch, düster, schicksalschwer kündigt sich die Tonwiederholung in folgendem Thema an:

Nr. 258.

Pfitzner, Der arme Heinrich.

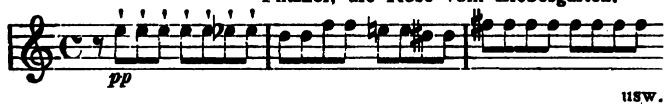


Gemahnt es nicht an das „Pochen des Schicksals“ in Beethovens c-moll-Symphonie? Auch dort liegt der „Schicksals“charakter in der Tonwiederholung.

Pochend auch, aber in zart-geheimnisvoller Weise, erscheint die Tonwiederholung in der Einleitung zum 2. Akt der „Rose vom Liebesgarten“:

Nr. 259. Äußerst langsam.

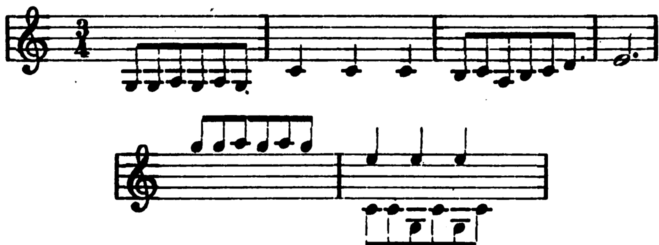
Pfitzner, die Rose vom Liebesgarten.
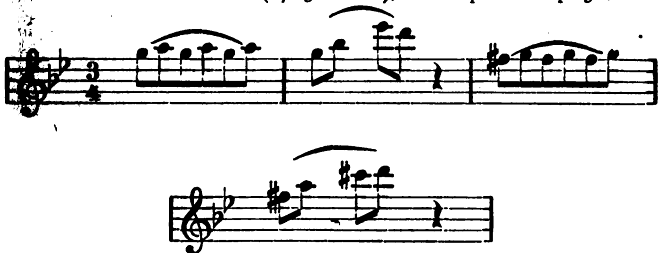


Tongruppenwiederholung zeigen folgende Beispiele:

Nr. 260.

Schubert, C-dur-Symph.
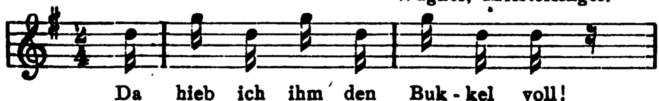


Nr. 261. Franz Danzi (1763—1826), Bläserquintett op. 56.



Nr. 262.

Wagner, Meistersinger.
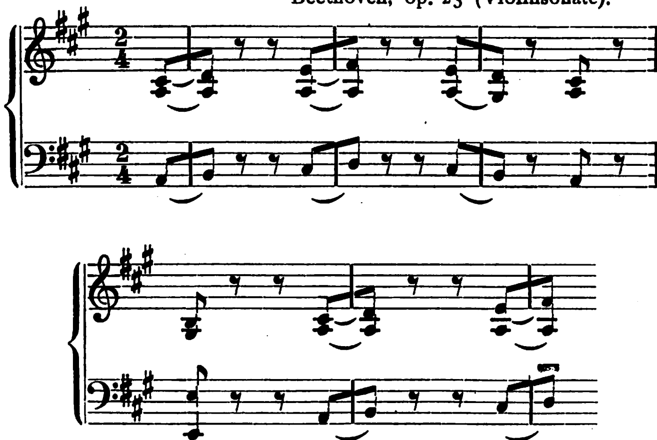


Vgl. ferner Beispiel 125, 129, 137, 150, 168, 185, 206, 211 usw.

Den Häufungen gegenüber stehen die Hemmungen, die thematischen Pausen. Sie erscheinen nicht als Ausfüllung eines Taktrestes, (wie z. B. eine Achtelpause nach einer punktierten Viertelnote im $\frac{2}{4}$ Takt), sondern als wirkliche, affektlich wesentliche Unterbrechung der Tonhöhenlinie, auf guten Taktteilen, metrisch gleichsam betont, oft im Metrum mit den Noten alternierend:
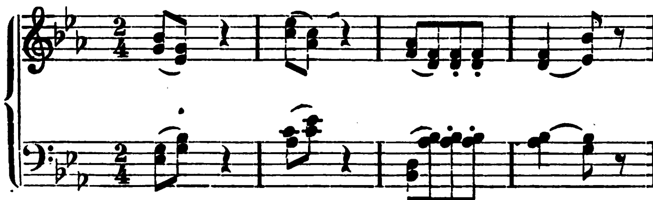
Nr. 263.
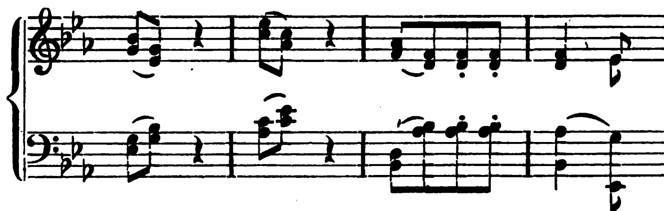
Beethoven, op. 23 (Violinsonate).



Nr. 264.

Mozart, K. V. 428 (Quartett).
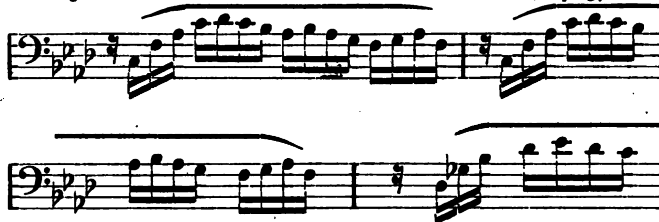




Beispiel 263 zeigt eine Wellen-, Beispiel 264 eine harmonische Melodie mit Hemmungen.

Vgl. ferner Beispiel 82, 92, 104, 105, 106, 150 usw.

Besonders markant erscheint die thematische Pause zu Beginn des Taktes:
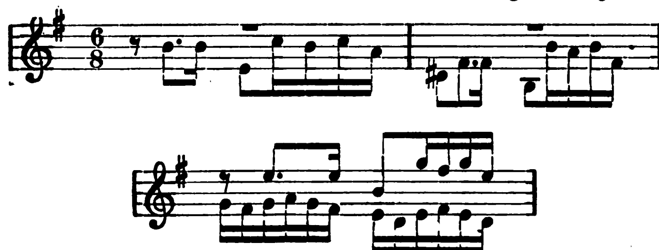
Nr. 265. Beethoven, op. 57.
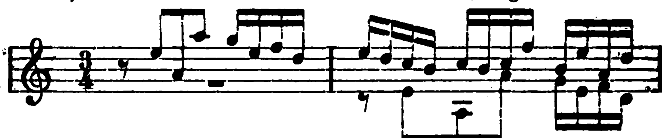


Vgl. auch Beispiel 136, 153.

Im polyphonen Satz gewinnt der Beginn mit der Pause begreiflicherweise eine erhöhte Bedeutung.

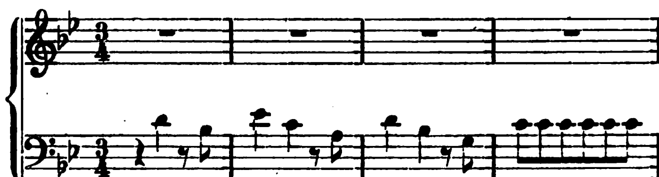
Nr. 266. Bach, engl. Suite 5.
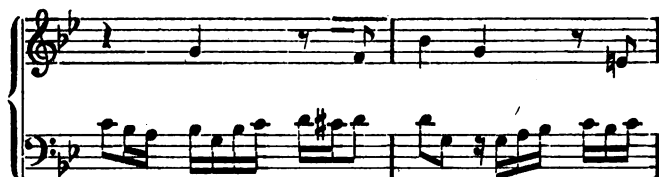


Nr. 267. Bach, engl. Suite 2.
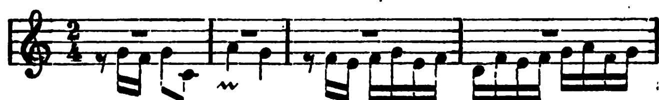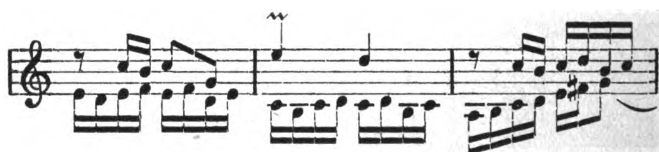


Nr. 268. Bach, W. K. II.





Nr. 269. Bach, W. K. II.
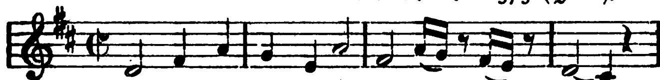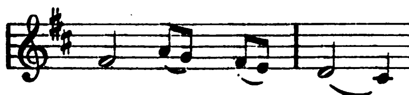




Häufig erscheinen Hemmungen durch das stoß- oder ruckweise Vorwärtstreiben einer an sich ruhig bewegten (gewöhnlich tonleiterartigen) Melodie — eine Lieblingsausdrucksform Mozarts:

Nr. 270.

Mozart. K. V. 575 (Quart).
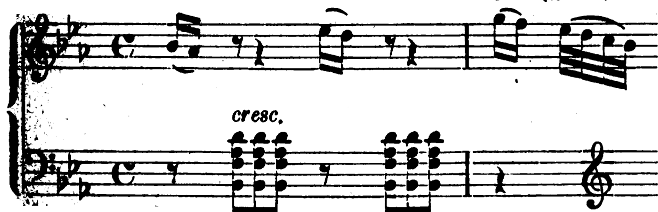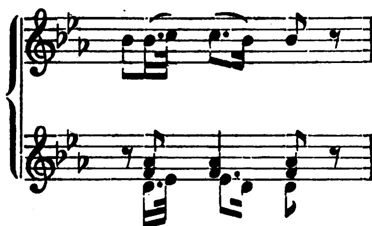


anstatt:



Nr. 271.

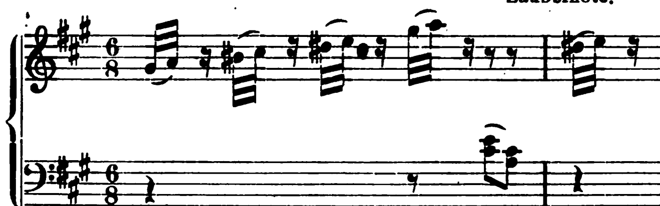
K. V. 516 (Quint.)
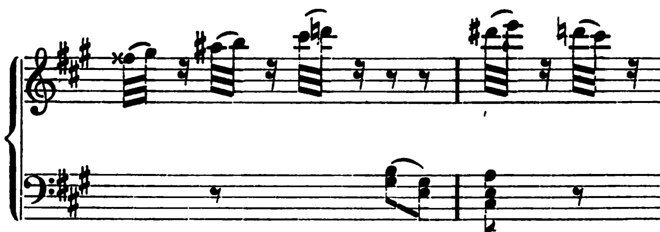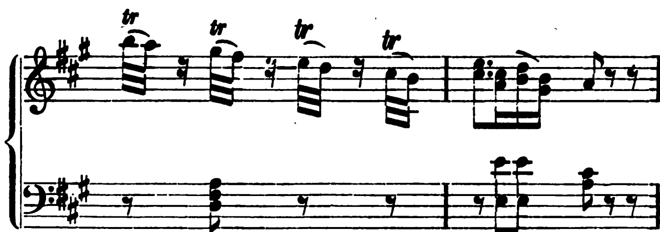




Nr. 272.

Zauberflöte.
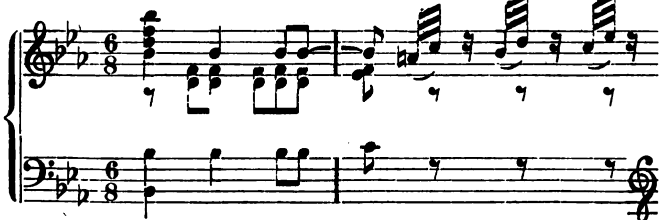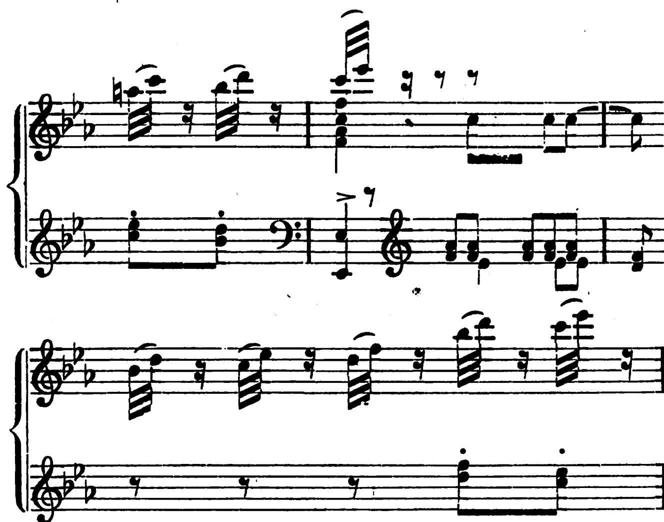






Nr. 273.

K. V. 540.
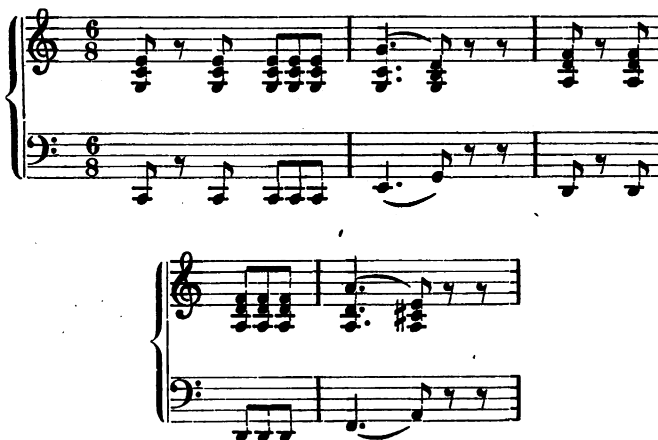




Häufungen und Hemmungen treten oft vereint auf:

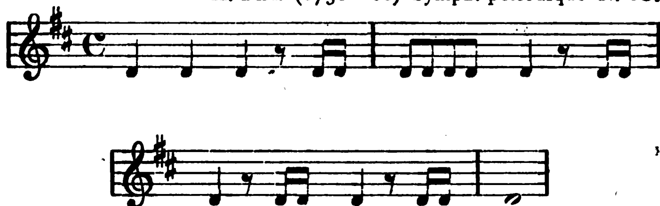
Nr. 274.

Mozart, K. V. 590.
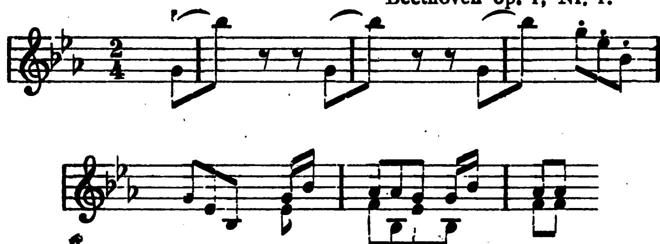


Nr. 275.

A. Filtz (1730—60) Symph. périodique N. 10.
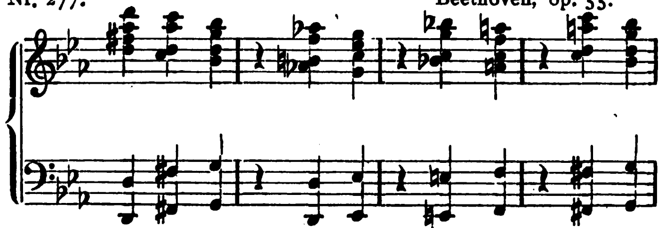


Nr. 276.
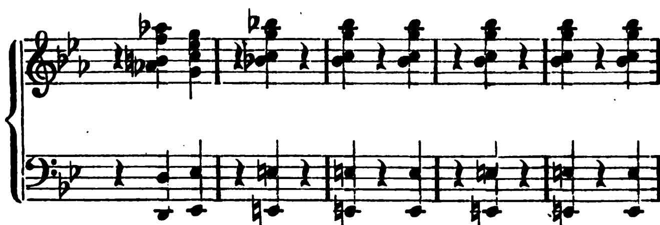
Beethoven op. 1, Nr. 1.



Eines der genialsten und großartigsten Beispiele vereinter Häufungen und Hemmungen ist jene Stelle aus der „Eroica“, in welcher der wildeste Trotz, durch die vorausgegangenen steten Steigerungen zur höchsten Leidenschaft aufgepeitscht, sich austobt, gleichsam blind um sich schlägt:

Nr. 277. Beethoven, op. 55.





Man beachte die ungeheure Prägnanz der Pausen auf „eins“ in den Takten 2 bis 5 — welche Akkorde an dieser Stelle könnten die hier bis zur höchsten Beredsamkeit und Ausdrucksfähigkeit gesteigerten Pausen an Wirkung erreichen? Die tiefen Einschnitte gerade auf dem so schwer betonten Taktteil sind ein thematisches Mittel von höchster Ausdruckskraft; das bloße Fehlen der Töne in rhythmisch scharfen Abgrenzungen bildet eine hörbare Kontrastwirkung, ähnlich wie der Silhouettist, der Pastell- und Schwarzweißzeichner das stellenweise ungezeichnete Blatt, das Fehlen des Stiftes inmitten der Zeichnung, wie dort zeitlich, hier räumlich scharf begrenzt, als Kontrastfarbe heranzieht. Die letzten vier Takte aber stellen eine Art Stretta dar, in welcher die Viertelpausen als Generalpausen wirken. Wie Erzfeinde stehen sich hier Akkord und Pause gegenüber; Bejahung und Verneinung kämpfen um die Herrschaft.

Die Generalpause, von Meisterhand gesetzt, übertrifft alle anderen thematischen Pausen an Schlagkraft, innerer organischer Lebendigkeit und Beredsamkeit. (Beethoven, Bruckner, Wagner!) Wie wenn in einem Drama zwischen zwei Auftritten die Bühne ein paar Augenblicke leer bleibt: es geht äußerlich auf der Bühne nichts vor, aber die Kulissen scheinen zu sprechen; die latente Stimmung, die sie aus den vorausgegangenen Auftritten eingesogen haben, scheinen sie gewitterschwer, ahnungsvoll auszu-
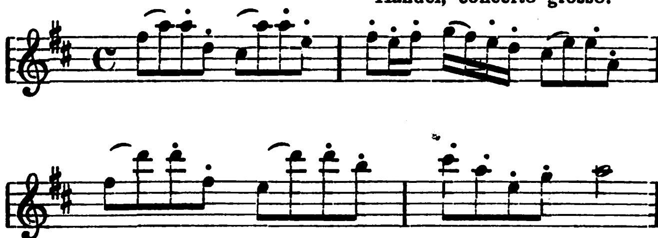
strömen, den Chören des antiken griechischen Dramas ähnlich, aber wortlos: das ist in der Musik die Generalpause.

Eine besondere Form der Häufungen stellt eine Erscheinung dar, welche ich die Erscheinung der „melodischen Stützpunkte“ nenne. Die Melodie kehrt dabei mit Beharrlichkeit immer wieder auf einen Ton zurück, operiert gleichsam von diesem als von einem Stützpunkt aus. Dazu sind jedoch fast ausschließlich Tonika und Dominante, besonders die letztere, geeignet. In Beispiel 26 sehen wir einen solchen Fall. In den jeweiligen Auftakten erscheinen Dominante und Tonika als Stützpunkte, was dort bei der Besprechung der Tonhöhenlinie — der in den Spitzen enthaltenen absteigenden Geraden — stillschweigend hingenommen werden konnte. Auch Beispiel 25 zeigt (in der unmittelbaren Fortsetzung, die wohl als bekannt vorausgesetzt werden darf), neben den Häufungen durch Tonwiederholung den Stützpunkt der Dominante „c“.

Weitere Beispiele:
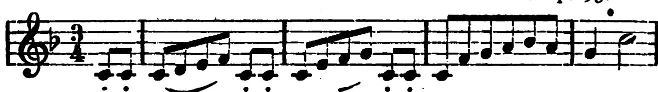
Nr. 278.

Händel, concerto grosso.
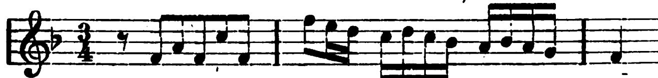


Nr. 279.

Beethoven. op. 93.
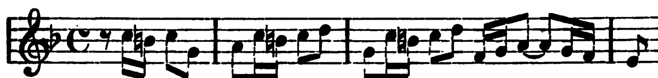


Nr. 280.

Bach, 2st. Invention.
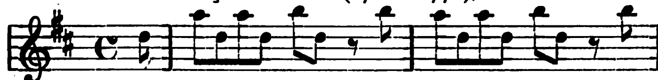


Nr. 281.

Bach, W. K. I.



Nr. 282.
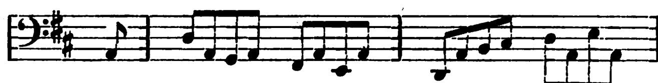
J. Chr. Mann (1726—1772), Divertimento.





Nr. 283.
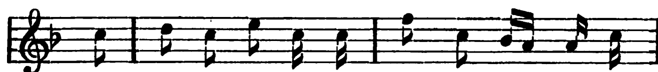
G. Mahler, 5. Symph.
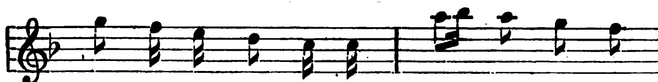




Nr. 284.
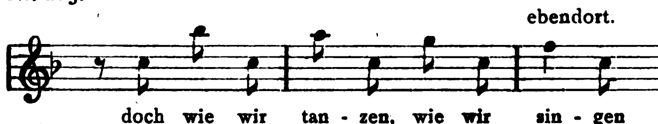
R. Strauß, Ariadne auf Naxos.





Nr. 285.

ebendort.



In Beispiel 281 erscheint der Stützpunkt „c“ mit seinen beiden benachbarten Wechselnoten h und d.

Fälle, wie die beiden folgenden:
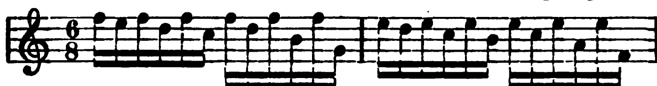
Nr. 286.

Bach, W. K. I.
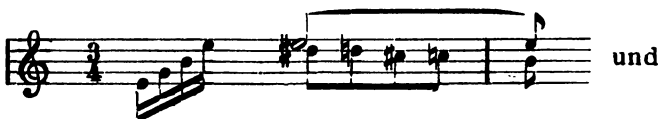


Nr. 287.

Bach, Orgelfuge.



reihen hier nicht ein, weil sie bloß eine versteckte Zweistimmigkeit darstellen und an Stelle von:

Nr. 288.



und

Nr. 289.



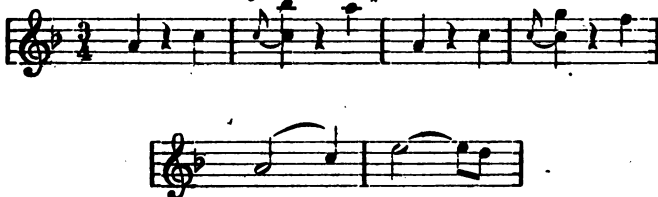
gedacht werden müssen.

Den ausgiebigsten Gebrauch von der Dominante als melodischem Stützpunkt machten Schubert und Johann Strauß, und ein gut Teil des spezifisch Wienerischen, Wiegenden, Schwebenden (Labilen, der Stützpunkt der Dominante gleichsam physikalisch betrachtet) beruht darauf.

Vgl. Beispiel 167, 168. Ferner:
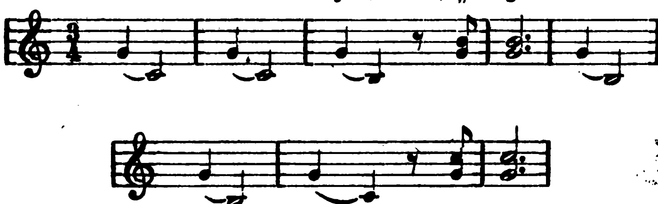
Nr. 290.

Joh. Strauß, „Rosen aus dem Süden".



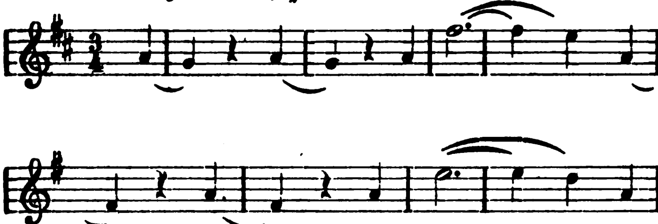
Nr. 291.

Joh. Strauß, „Morgenblätter".



Nr. 292.
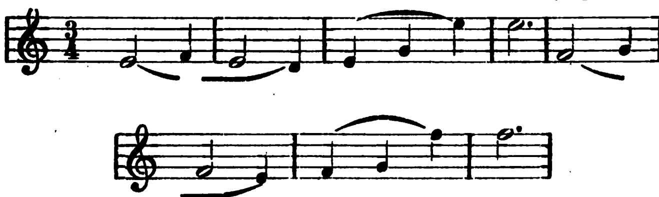
Joh. Strauß, „An der schönen blauen Donau".



Aber auch Bruckner kennt diese Töne:

Nr. 293.

Bruckner, 2. Symph.



In allen diesen Fällen scheint die Melodie wie ein an einem Punkte — der Dominante — aufgehängtes Pendel in labilem Gleichgewicht um diese zu schweben.

IX.

Einiges vom Rhythmus.

Was Metrik, Formenlehre und Kontrapunkt vom Rhythmus zu sagen haben, soll hier nicht zur Erörterung kommen. Lediglich über die Stellung des Rhythmus zur Melodie, seine Einflüsse, seine Erscheinungsformen in ihr, sei einiges gesagt.

Wie schon eingangs gezeigt wurde, ist Melodie die Verbindung von Tonhöhenlinie und Rhythmus. Keines dieser beiden Elemente für sich allein, ohne das andere ergibt eine Melodie.

Aber es wurde auch gezeigt, das die unrhythmisierte, für sich allein bestehende Tonhöhenlinie selbst eine bekannte Melodie unkenntlich macht, während der Rhythmus allein zur Kenntlichmachung der Melodie in vielen, vielleicht in den meisten Fällen hinreicht. Tonhöhenlinie allein kann in keiner Weise als Musik, die als Kunstprodukt Geltung haben will, bestehen.

(Nur eine kulturell primitivste Form religiösen oder nationalen Gesanges begnügt sich mit einer Art vagen Hebens und Senkens der Stimme ohne rhythmische Gebundenheit, welche als „Melodie“ von Geschlecht zu Geschlecht mündlich überliefert wird.)

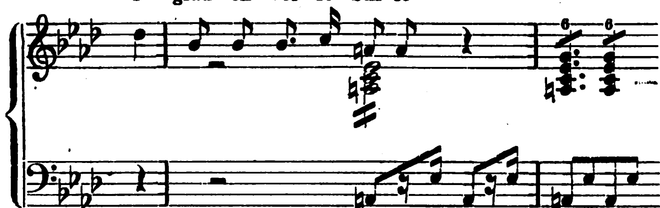
Rhythmus ohne Tonhöhenlinie dagegen kann streckenweise auch in höchster Kunstform bestehen.

Zum Ausdruck solcher bloß rhythmisch sprechender Stellen innerhalb größerer Musikwerke dienen die verschiedenen Arten der Schlaginstrumente.

Die Pauke kann, da sie gestimmt ist, sowohl tonisch als bloß rhythmisch verwendet werden.
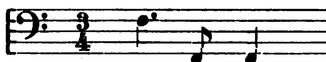
In Stellen wie

Nr. 294. Beethoven, Fidelio.
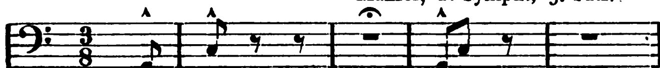


Nr. 295.

Beethoven, 9. Symph.



Nr. 296.

Mahler, 2. Symph., 3. Satz.



Nr. 297. Mahler, 5. Symph., Schluß des 1. Satzes.
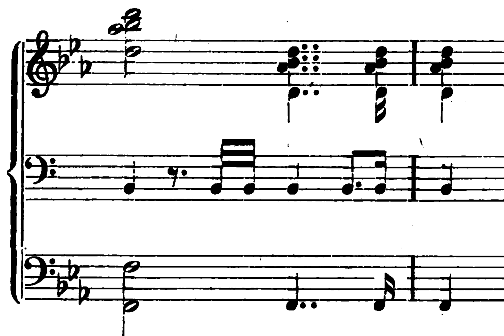
pp morendo ppp Bässe *pizz.* nur Pauke! pp

und ähnlichem ist die solistisch verwendete Pauke natürlich als tonales Instrument gedacht, was schon in den bei den Klassikern ungewohnten Stimmungen der Oktave (Nr. 295) und verminderten Quinte (Nr. 294) zum Ausdruck kommt und am deutlichsten aus Beispiel Nr. 297 spricht, wo dem Instrument die für seine Wesenheit ganz ungeheuerliche Verantwortung des ihm ganz allein anvertrauten tonalen Abschlusses zukommt.

Zwar immer noch an die Tonalität gebunden, aber in der Idee nur mit rhytmischer Aufgabe bedacht, erscheinen halbsolistische Paukenstellen wie die folgenden:

Nr. 298. Mozart, Symph. K. V. 543.

f Pauken in Es, b, f f
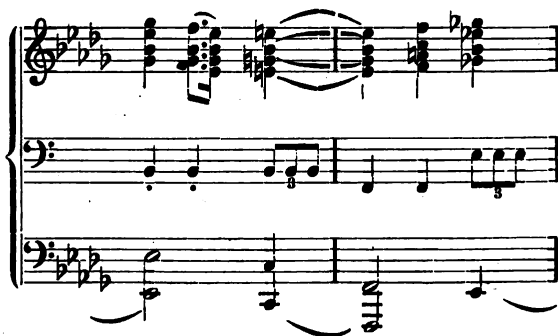


Nr. 299. Brahms, Requiem.

pp

Pauken in F, B, Es.

pp

pp



Nr. 300.

Wagner, Meistersinger.

Pauke.

in welchen die Pauke mit ihrem eigenwilligen Rhythmus transparent durch das ganze übrige Orchester leuchtet und ihm so ein scharfes rhythmisches Profil aufzwingt, ohne darum ihre tonisch (harmonisch) ebenfalls wesentliche Beteiligung am Gesamtapparat aufzugeben. Dagegen fällt der Pauke in Stellen wie etwa der folgenden:

Nr. 301. Wagner, Lohengrin.

fff

p
Hrn.
più p

Pk.

fff

Lento.

tr tr

pp

Vcell.
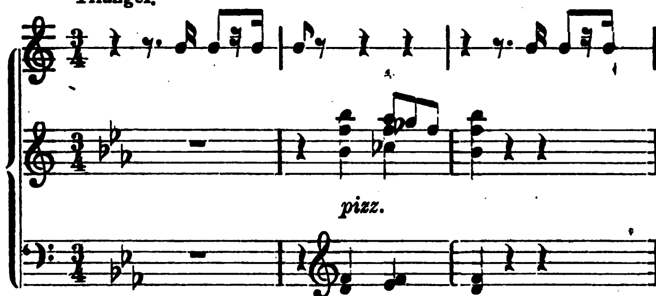
pp

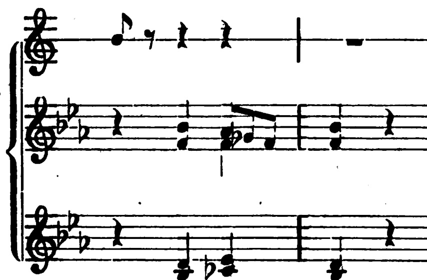
eine fast nur mehr rein rhythmische Aufgabe zu. (Lohengrin hat Telramund niedergestreckt; die vier Edlen und Elsa sinken wie betäubt zu Boden; Lohengrin allein steht aufrecht; tiefes Schweigen, auch im Orchester. Da hebt leise, kaum vernehmlich, die Pauke zu pochen an. Es ist, als ob sich in diesen Paukenschlägen, dem klopfenden Herzen des Orchesters, nach der vorausgegangenen erschütternden Betäubung langsam die Lebensgeister wieder sammelten. Kein anderes Instrument als die Pauke könnte diesen hochdramatischen Moment so beredt schildern.)

Den meisten andern Schlaginstrumenten kommt, da sie tonlich unbestimmt sind, abgesehen von der spezifischen Klangfarbenwirkung nur rhythmische Bedeutung zu. So erscheinen sie entweder als Mittel zur Hebung und Unterstützung der rhythmischen Schärfe (in diesem Sinne verwendet Mahler, der phantasiebegabteste Klangmaler, in der 2. Symphonie (die Rute in der 4. die Schelle) oder sie treten endlich ganz selbstherrlich als freier, eingefangener, Gestalt gewordener Rhythmus auf:

Nr. 302. Fr. Liszt, Klav. Konz. Es-dur.

Triangel.





In der Militärmusik eilen frisch-fröhliche Marschrhythmen in den Schlaginstrumenten, etwa so:

Nr. 303.

Kleine Trommel.

Becken. Große Trommel.

usw.

dem Beginn eines Marsches voraus.

So sehen wir allenthalben, wenn auch nur auf kurze Strecken doch Rhythmus ohne Tonhöhenlinie allein musikalisch verwendet.

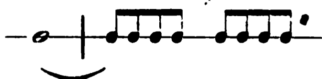
In neuester Zeit hat Paul Hindemith die rhythmische Vielzüngigkeit der Schlaginstrumente zu einer bisher nicht gehörten Entfaltung gesteigert („das Nusch-Nuschi", „Kammermusik Nr. 1" usw.), während bei Busoni („Turandot") und Sekles („Scheherezade"), die ebenfalls reiche und rhythmisch lebendige Schlagzeugbehandlung immerhin mehr dem exotischen Kolorit als dem absoluten Musikwillen dient.

Auch rhythmische Elastizität erscheint oft für sich allein, dergestalt, daß eine künstlich, gewissermaßen gewaltsam zurückgehaltene Note, nachdem sie losgelassen, gleichsam vorwärts schnellt, als wollte sie die versäumte Bewegung rasch nachholen. Das gibt — unabhängig von der Tonhöhe — folgendes rhythmische Notenbild:

Nr. 304.



Nr. 305.



Im Verein mit der tonischen Elastizität tritt rhythmische so auf, daß mit großen und kleinen Tonintervallen große und kleine Zeitintervalle parallel gehen. (Vgl. S. 75, sowie Beispiel Nr. 74, 76, 77, 81, 82, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 114, 118, 183 usw.)
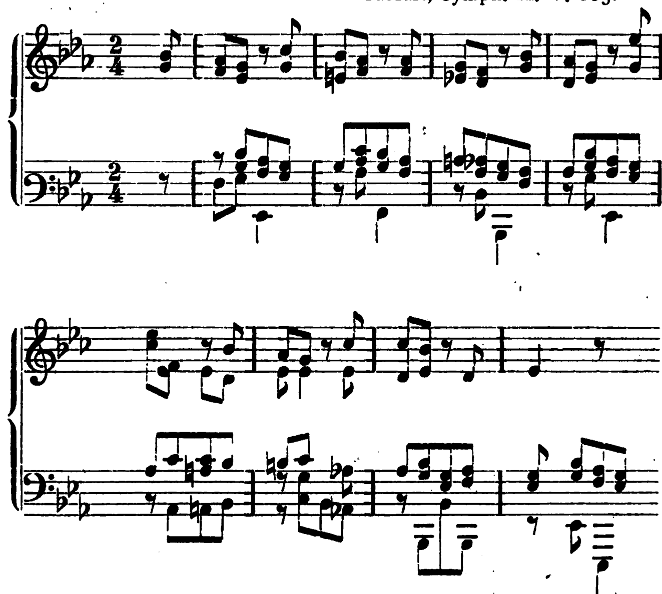
All den bisher erwähnten Erscheinungen lag die Betrachtung eines einmaligen rhythmischen Geschehens zugrunde. Seine bauende, komponierende (d. i. zusammensetzende) Kraft erhält der Rhythmus jedoch erst durch seine Wiederkehr. Erst diese macht jene kleinsten Musikgedanken, welche wir Motive nennen, in ihrer Aufeinanderfolge und mannigfachen Beziehung zueinander kenntlich. Diese Aufeinanderfolge rhythmischer Motive kann eine dreifache sein und ist der verschiedenen Reimstellung im Gedichte vergleichbar.

a) Der gleiche Rhythmus.

Es ist entweder nur ein rhythmisches Motiv vorhanden, welches sich beliebig oft wiederholt: a a a a usw.

Nr. 306.
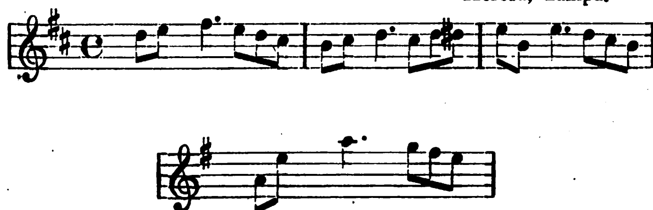
Mozart, Symph. K. V. 183.



(Ob man das Motiv einstimmig oder mit seinen Imitationen zusammen auffaßt: jedenfalls ist nur ein einziger Rhythmus da, welcher sich aufeinanderfolgend wiederholt.)
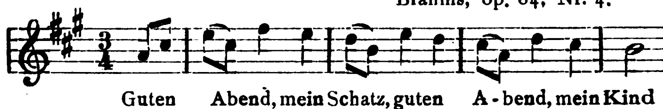
Nr. 307.

Herold, Zampa.



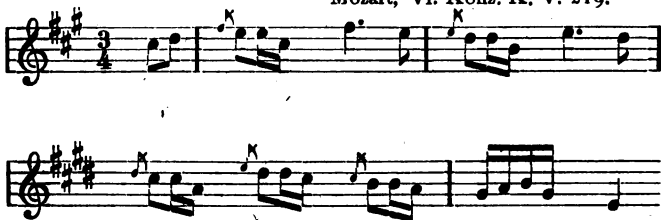
Nr. 308.

Brahms, op. 84, Nr. 4.



Nr. 309.
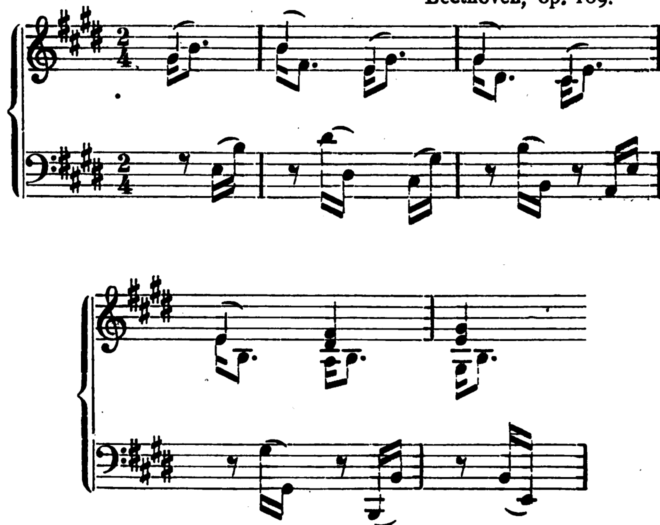
Mozart, Vl. Konz. K. V. 219.
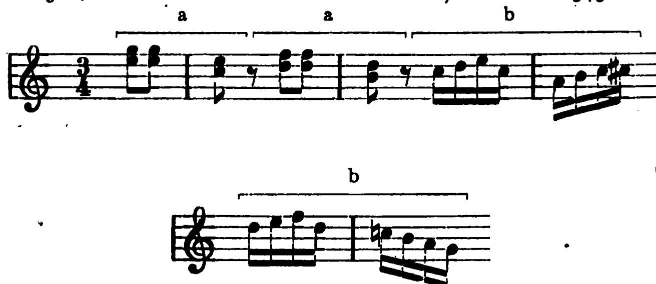


(!)

Nr. 310.

Beethoven, op. 109.
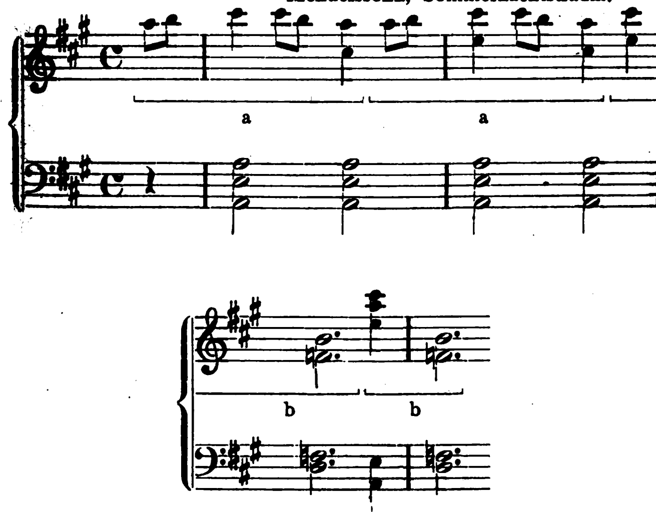


Oder aber es sind zwei oder mehrere Motive da, die sich jedoch rhythmisch nicht kreuzen oder umschlingen, sondern ebenfalls in gleichen Rythmen aufeinanderfolgen: a a b b.
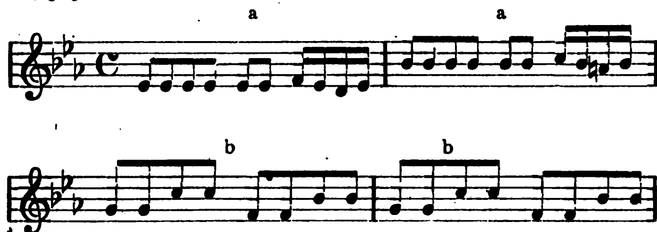
Nr. 311. Mozart, Son. K. V. 545.



Nr. 312. Mendelssohn, Sommernachtstraum.



Nr. 313. Mozart, Zauberflöte.

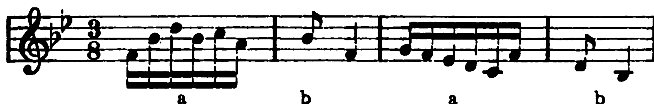


Daß das zweite Taktpaar b b sich nicht bloß rhythmisch, sondern auch tonisch deckt, ist zufällig und belanglos.
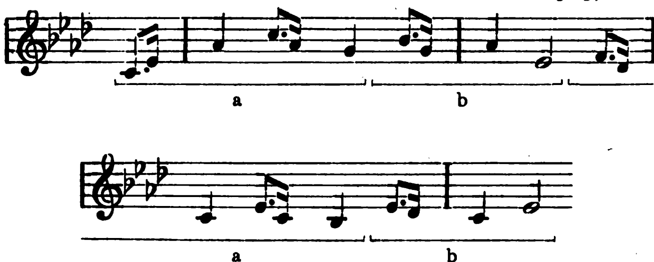
b) Der parallele Rhythmus.

Er ist der häufigste. Die Anordnung der rhythmischen Motive entspricht der gekreuzten Reimstellung: a b a b.

Nr. 314. Beethoven, op. 59.

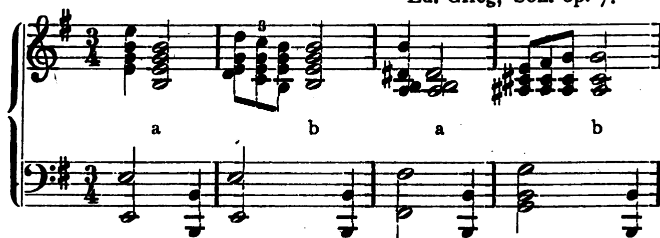


Nr. 315. Beethoven, op. 57.



Nr. 316.

Ed. Grieg, Son. op. 7.



Nr. 317.

R. Strauß, Salome (Schleiertanz).

a b a

b a b

Nr. 318. ebendort.

a b

a b

Auch mehr als zwei verschiedene Rhythmen können in paralleler Anordnung auftreten:

Nr. 319.

Mozart, Symph. K. V. 550.
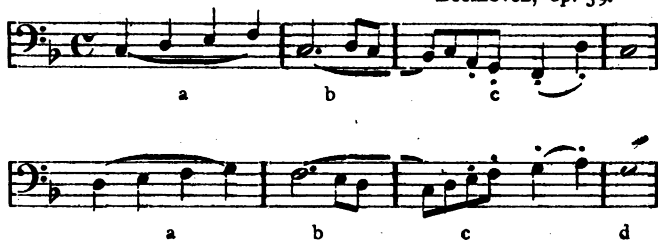
a b c a

b c

(„Rhythmo di tre battute").

Nr. 320.
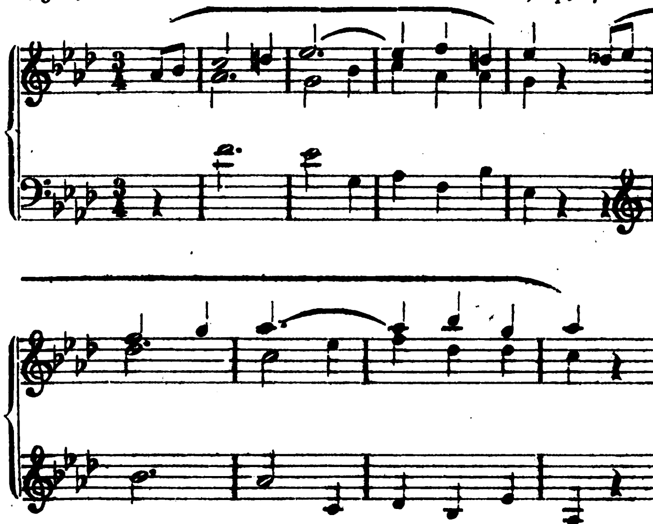
Beethoven, op. 59.



Sind mehrtaktige Rhythmenparallelen deutlich durch einen Halbschluß voneinander getrennt, so daß sie wie Frage und Antwort zueinander stehen, so handelt es sich natürlich nicht mehr um rhythmischen Parallelismus, sondern um Periodenbau:

Nr. 321.

Beethoven, op. 27.



c) Der chiastische Rhythmus.
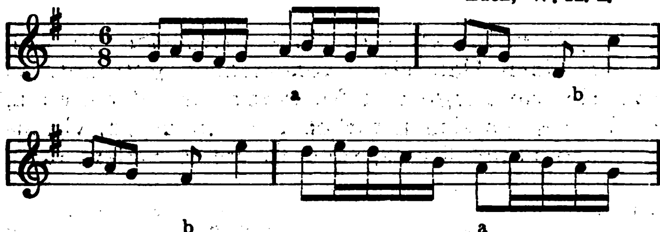
Er ist der wenigst häufige. Seine Anordnung entspricht der **umschlungenen** Reimstellung **abba** oder der **chiastischen** Wortstellung:

„Die Speisen trug der Pfalzgraf des Rheins,
Es schenkte der Böhme des perlenden Weins.“

NB. „Chiastisch nach der Gestalt des griechischen Buchstaben „χ“ welchen man erhält, wenn man die gleichen Elemente der untereinander geschriebenen Paare (in Schillers Versen Subjekt und Objekt der beiden Sätze) miteinander verbindet: a╳b / b╳a
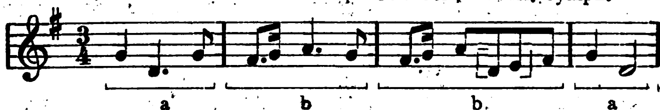
Nr. 322.

Bach, W. K. I.



Nr. 323.

Schubert, unvoll. Symph.

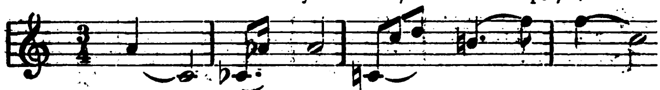


Wenn sich auch in Beispiel Nr. 323 die rhythmischen Figuren nicht vollständig decken, wie etwa in Nr. 322, so ist doch die chiastische Anordnung — hier auch tonisch unterstützt — nicht fortzudenken.

Ähnliche rhythmisch-tonische Struktur zeigt folgender Gedanke eines modernen Autors.

Nr. 324.

Cyrill Scott, Sarabande op. 71, 1.

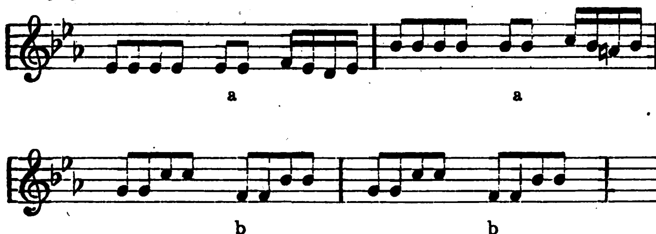


Das Überwiegen des rhythmischen Parallelismus in der Musik ist durch die Bewegung des Marschierens, von welcher wohl das primitivste rhythmische Bewußtsein seinen Ausgang genommen hat, hinlänglich erklärt. Dennoch bleibt es verwunderlich, daß man in der klassischen Literatur so selten auf die chiastische Rhythmusstellung trifft, welche stets etwas apartes und pikantes gegenüber dem simplen Parellelismus oder gar der bloßen Wiederholung hat.

Um dieses dreifache Wesen rhythmischer Aneinanderreihung noch einmal recht vor Augen zu führen, möchte ich eines der angeführten Parallelthemen, etwa Beispiel Nr. 313, alle drei Gestalten annehmen lassen.
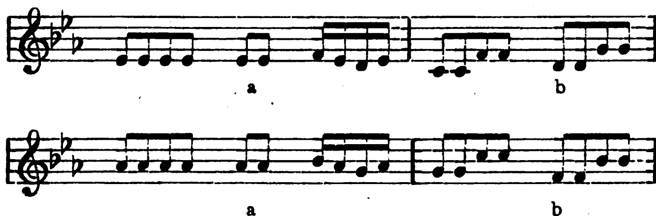
a) Im gleichen Rhythmus.

Nr. 325.
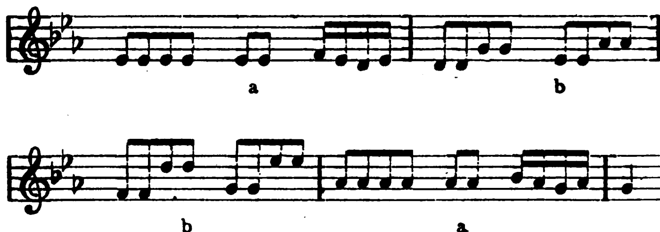


b) Im parallelen Rhythmus.

Nr. 326.



c) Im chiastischen Rhythmus.

Nr. 327.



Natürlich wurden auch tonische Veränderungen notwendig, was aber, harmonischen Forderungen Folge geb end, die Untersuchung nicht weiter tangiert Da es sich um ein mit dem Namen Mozart verknüpftes (obgleich nicht von ihm stammendes) Thema handelt, dürfte es nicht ganz leicht fallen, objektiv zu bleiben. Ich gestehe, daß mir die beiden rhythmischen Varianten lieber sind als das Original.



Namensverzeichnis.

Die hinter dem Namen stehenden Ziffern bedeuten die Seitenzahl.)

Bach 6, 72, 73, 77, 79, 80, 151, 152, 159, 160, 178.
Beethoven 8, 9, 11, 12, 15, 16, 19, 25, 30, 31, 42, 65, 75, 77, 80, 82, 93, 95, 96, 112, 117, 118, 122—124, 127, 128, 129, 148, 150, 151, 156, 157, 158, 163, 172, 174, 177.
Berlioz 6.
Brahms 38, 58—63, 79, 129, 130, 165, 172.
Breidenstein 67.
Bruckner 39, 66, 73, 100, 162.
Busoni 13, 169.
Cannabich 84, 147.
Chopin 15, 43—54, 65, 66, 75, 79.
Cornelius 10.
Cramer, W. 120.
Crüger 33.
Danzi 149.
Dittersdorf 84.
Dufay 67.
Eichner 120.
Filtz 85, 120, 156.
Freytag 36.
Götz, H. 148.
Grieg 175.
Hába 74.
Händel 6, 79, 158.
Handl 33.
Haßler 69.
Haydn, J. 6, 81—84, 87, 96, 100.
Haydn, M. 86, 87.
Herold 171.
Herzog 67.
Hindemith 74, 169.
Holzbauer 84.
Isaac 13.
Knorr, L. 134.
Knüpfer 33.
Korngold, E. W. 142.
Kuhlau 119.
Kurth 76, 77.
Liszt 6, 100, 168.
Lortzing 14.
Mahler 6, 39, 42, 68, 69, 100, 159, 163, 164.
Mann, J. Chr. 86, 159.
Mannheimer Schule 81, 87.
Mendelssohn 55, 97, 173.
Monn, G. M. 67, 85, 86.
Mozart 6, 56, 57, 66, 70, 71, 72, 76, 77, 80, 82, 87—90, 93, 94, 96, 100, 118, 119, 126, 127, 144—147, 150, 153—155, 164, 171, 172, 173, 174, 176, 179, 180.
Neander 32.
Neumark 32.
Offenbach 28.
Okeghem 73.
Palestrina 33.

Pallavicino 93.
Pergolesi 73.
Pfitzner 13, 34, 39—41, 69, 142, 148, 149.
Puccini 79.
Reger 6, 42, 73, 79, 100—107.
Richter, Fr. X. 120.
Schönberg 17, 74, 107, 108 ff.
Schubert 66, 79, 82, 90—93, 100, 149, 161, 178.
Schumann 68.
Scott, C. 178.
Sekles 169.
Stamitz, C. 84, 85.
Stamitz, J. 85.
Strauß, J. 18, 161.
Strauß, R. 6, 18, 37, 95, 100, 159, 160, 175, 176.
Tschaikowsky 11.
Verdi 79, 116.
Vulpius 32.
Wagner 6, 73, 76, 80, 98, 100, 131—140, 149, 166, 167.
Weber 79, 98, 119, 121.

Inhalt.

		Seite
I.	Einführung	1
II.	Begriff der Melodie	7
III.	Die Gerade	10
IV.	Die Wellenlinie	27
V.	Melodische und rhythmische Elastizität	63
VI.	Die Melodie im Lichte der Harmonik	79
VII.	Harmoniefremde Töne als Melodiebildungsmittel	108
VIII.	Häufungen und Hemmungen. Melodische Stützpunkte	143
IX.	Einiges vom Rhythmus	162
X.	Namensverzeichnis	181

(Fortsetzung).

33. Stahl, Wilhelm, Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik. 2. Aufl. geb. M. 2,20.

34. Winter, G., Das deutsche Volkslied. Geb. M. 2,20.

51—53. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten, Bd. I (Sonaten 1—13), 4. Aufl. geb. M. 3,75. Bd. II (Sonaten 14—26), 3. Aufl. geb. M. 4,20. Bd. III (Sonaten 27—38), 3. Aufl. geb. M. 4,20.

54. Istel, Dr. Edgar, Das Buch der Oper. (Die deutschen Meister von Gluck bis Wagner.) 2. Aufl. geb. M. 4,20.

56. Kapp, Dr. Julius, Die Oper der Gegenwart. Geb. M. 6,—.

57—58. Leichtentritt, Dr. Hugo, Analyse von Chopins sämtlichen Klavierwerken, Band I/II. Geb. je M. 4,20.

62. Jarosy, Prof. Albert, Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes (Paganinis Lehre), 2. Aufl. geb. M. 2,50.

63. Schmidt, Dr. Leopold, Meister der Tonkunst im 19. Jahrhundert, 11. bis 15. Tausend, geb. M. 5,50.

66. Schmidt, Dr. Leopold, Musikleben der Gegenwart. Geb. M. 5,50.

67. Kreutzer, Leonid, Das Wesen der Klaviertechnik. Gb. M. 3,25.

68. Sachs, Prof. Dr. Curt, Die modernen Musikinstrumente. Geb. M. 3,75.

69. Toch, Dr. Ernst, Melodielehre. Geb. M. 3,25.

75. Seiffert, Karl, Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. 2. Aufl. geb. M. 2,50.

76. Busoni, Dr. Ferruccio, Von der Einheit der Musik. (Verstreute Aufzeichnungen). Geb. M. 7,—.

78. Ochs, Prof. Siegfried, Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor. Geb. M. 3,50.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburger Str. 38